Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789 zugleich in ihrem ...

Julius Meyer, Lothar Meyer

~~45. k. 3~~
OS. 16 c. 23

12

Geſchichte

der modernen

Franzöſiſchen Malerei.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen iſt vorbehalten.

Heliodor, aus den Wandmalereien einer Kapelle in der Kirche St. Sulpice.

Von

E. Delacroix.

Geſchichte

der modernen

Franzöſiſchen Malerei

ſeit 1789

zugleich in ihrem Verhältniß zum politiſchen Leben,
zur Geſittung und Literatur.

Von

Dr. Julius Meyer.

Mit 31 in Holzſchnitt ausgeführten Abbildungen.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1867.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen iſt vorbehalten.

Vorwort.

Wie ſehr auch die Kunſt des neunzehnten Jahrhunderts hinter den großen Kunſtepochen der Vergangenheit zurückſtehen mag: ſo hat ſie doch zunächſt für den Zeitgenoſſen außer dem Intereſſe ihrer lebendigen Gegenwart den Werth, der eigenthümliche Ausdruck zu ſein für die neuen Ideale der Zeit, für das reiche und vielſeitige Weſen des modernen Geiſtes; dann aber auch die allgemeine Bedeutung, eben dadurch eine in der ganzen Kunſtgeſchichte vielleicht einzige Mannigfaltigkeit des Inhalts wie der Form erlangt zu haben. Es iſt nicht Sache des Vorworts, die großen Züge des Zeitalters hervorzuheben, durch die es von der geſammten Vergangenheit ebenſowol ſich abgetrennt, als Beſitz ergriffen hat. Doch ſchon hier möchte ich auf den Geſichtspunkt hinweiſen, aus dem allein mir die Kunſt unſerer Tage das richtige Licht zu erhalten ſcheint, ein ſolches zugleich, das ſie im vollen Schein des Lebens und damit von der für alle Gebildeten anziehenden Seite zeigt. In dem goldenen Rahmen der Kunſt die dem Jahrhundert eigenthümlichen Züge wiederzufinden, ihre lebendige Wechſelwirkung mit deſſen durchgreifenden Kräften und Beſtrebungen zu verfolgen, mit einem Worte in ihr einen Spiegel des ganzen Kulturlebens zu ſehen, in dem als in einem zwar kleineren, aber klaren Bilde ſeine Strahlen ſich ſammeln: das ſcheint mir der Geſichtspunkt zu ſein, von dem die Betrachtung der modernen Kunſt vorab ausgehen muß.

Er iſt es auch, der mich ſowol in der Wahl des Stoffes als in der Behandlungsweiſe deſſelben geleitet hat. Nicht, daß ich die franzöſiſche Malerei ohne Weiteres an die Spitze der modernen Kunſt ſtelle. Denn nichts ſcheint mir unfruchtbarer, als der Rangſtreit über die künſtleriſche Tüchtigkeit und Bedeutung ganzer Epochen oder Nationen: ein Streit, in dem doch allein der auslöſchende oder erhaltende Lauf der Jahrhunderte die entſcheidende Stimme hat. Aber in der franzöſiſchen Malerei kommt vollſtändiger und deutlicher, als in irgend einem anderen Zweige der Kunſt, nicht blos das eigene nationale Leben der Franzoſen, ſondern auch die allgemeine Anſchauung und Geſittung des Jahrhunderts zum Ausdruck.

Ebendeshalb bildet sie ein geschlossenes Ganzes, eine fortlaufende Kette der Entwickelung — die gerade unter dem zweiten Kaiserreich an einem Endpunkt angekommen scheint — und so hat sie im eigentlichen Sinne des Wortes eine Geschichte. Daher endlich auch die große Rolle, die sie in der modernen Kunst spielt, der nicht geringe Einfluß, den sie auf die deutsche Malerei geübt hat, und der allgemein künstlerische Werth, zu dem sie gelangt ist.

Wenn ich aber die Kunst als den idealen Widerschein des gesammten Kulturlebens fasse, so muß ihre geschichtliche Betrachtung auch die großen Züge des letzteren umspannen, so weit wenigstens dieselben in jenem Bilde sich entdecken lassen. Es ist zugleich ein Versuch, den ich mache, die Geschichte der Kunst mit derjenigen der Gesittung, der Literatur und des öffentlichen Lebens tiefer zu verknüpfen, als bisher geschehen, und doch dem Leben und der Thätigkeit der einzelnen Künstler ihr volles selbständiges Recht zu geben. Eine Arbeit, die allerdings für die moderne Malerei leichter ist, als für die Kunst vergangener Epochen, sofern jene mit dem realen Leben der Zeit eng verflochten ist und zugleich diese Beziehungen dem Zeitgenossen deutlicher vor Augen liegen. Ob mir dieser Versuch, dessen Schwierigkeiten ich mir dennoch keineswegs verhehlt habe, gelungen ist, ob daher das Buch im Stande sein wird, in weiteren Kreisen als dem der Fachgenossen für seinen Gegenstand ein Interesse zu erwecken: darüber werden die Leser entscheiden müssen. —

Die Auswahl der Abbildungen, für deren sorgfältige Ausführung in Holzschnitt — größtentheils nach den besten Kupferstichen — die Verlagshandlung keine Mühe und keine Kosten gescheut hat, ist so getroffen, daß wenigstens die Führer sowie die hervorragenden Talente der verschiedenen Richtungen in ihren bezeichnenden Werken vertreten sind, und somit der Leser durch eigene Anschauung, auf die es doch zum vollen Kunstverständniß vor Allem ankommt, die Darstellung zu ergänzen vermag.

München, im April 1867.

Der Verfasser.

Inhalt.

Erstes Buch.

Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts und die Stellung der Kunst im neunzehnten.

Seite

Erstes Kapitel. Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts.

1. Ihr Charakter und ihr Verhältniß zur Gesittung 3
2. Der künstlerische Werth dieser Malerei und ihr Ausgang 12

Zweites Kapitel. Die Stellung der Malerei im neunzehnten Jahrhundert.

1. Der Geist des neunzehnten Jahrhunderts. Die kritische und geschichtliche Denkweise in der Kunst 20
2. Das Verhältniß der bildenden Kunst und die verschiedene Stellung ihrer einzelnen Zweige zur neuen Epoche 27
3. Der Charakter der modernen Malerei 37

Zweites Buch.

Die Malerei der Revolution und des Kaiserreichs. Die klassische Kunstweise.

Erstes Kapitel. David und seine Zeitgenossen.

1. David vor dem Ausbruch der Revolution 53
2. Die Revolution und die Kunst 62
3. David unter dem Kaiserreich und in der Verbannung. Der Charakter und die Bedeutung seiner Kunst 79

Zweites Kapitel. Die Schule Davids und die Malerei des Kaiserreichs.

1. Drouais. Girodet. Gérard und die Bildnißmalerei der Zeit 94
2. Gros und die Kunst der napoleonischen Zeit 109
3. Der klassische Formalismus in Guérin und sein malerischer Gegensatz in Prud'hon. Das Sittenbild 125

Drittes Buch.

Die Malerei der Restauration und die romantische Schule.

Erstes Kapitel. Die Anfänge der romantischen Kunst. Die Genremalerei und die officielle Kunst der Restauration.

1. Die Einkehr in das Mittelalter und die Renaissance. Das Interieurbild und die Lyoner Schule 143
2. Das Sittenbild der neuen Zeit 154
3. Die Nachfolger der klassischen Epoche und die Aufträge der neuen Regierung 161

Zweites Kapitel. Der naturalistische Umschwung der Malerei durch Géricault.

1. Géricault 175
2. Die neue Kunstweise in ihrem Verhältniß zum politischen und literarischen Leben des Zeitalters 187

Seite

Drittes Kapitel. Die romantische Schule.

1. Delacroix 200
2. Die romantische Malerei und die romantische Dichtung 219
3. Die Ausbreitung der romantischen Kunstweise. — Die Kunst der romantischen Empfindsamkeit: Ary Scheffer 233
4. Decamps und die Maler des koloristischen Reizes 255
5. Die Maler des romantischen Geschichtsbildes und die Halben 274

Viertes Buch.

Die Erneuerung der idealen Kunstweise. Die religiöse Malerei und die Kunst der schönen Form.

Erstes Kapitel. Ingres und der Rückschlag gegen die romantische Schule.

1. Die ideale Kunstweise in ihrer Stellung zum Zeitalter. Die klassische Umkehr in der Dichtung 293
2. Ingres 303

Zweites Kapitel. Die Ingres'sche Schule und die religiöse Malerei unter der Juliregierung und dem zweiten Kaiserreich.

1. Der Einfluß von Ingres. Hippolyte Flandrin 328
2. Die religiöse Bewegung unter der Juliregierung. Aufschwung der christlichen Kunst und die streng kirchliche Richtung 345
3. Die religiöse Malerei unter dem Einfluß der idealen Kunstweise und während des zweiten Kaiserreichs 354

Drittes Kapitel. Die Ausbreitung der idealen Kunstweise.

1. Meister aus der Ingres'schen Schule 370
2. Die Bildnißmalerei seit der Restauration und der Idealismus als Modekunst 379
3. Der Idealismus außerhalb der Ingres'schen Schule 393

Fünftes Buch.

Die Vermittlung der Gegensätze. Die historische Richtung und die Malerei des Julikönigthums.

Erstes Kapitel. Die historische Malerei unter Ludwig Philipp und ihr Verhältniß zur Gesittung und Literatur.

1. Das politische und literarische Leben der Epoche. Das Bürgerthum und die geschichtliche Denkweise 409
2. Das Museum von Versailles 424
3. Die kleineren Meister der historischen Richtung 429

Zweites Kapitel. Die Malerei des Kriegs- und Soldatenlebens.

1. Horace Vernet 444
2. Die Bedeutung des Soldaten für die französische Kunst und Gesittung. — Das militärische Sittenbild 465

Drittes Kapitel. Paul Delaroche und das moderne Geschichtsbild.

1. Erste Periode des Meisters: Die Darstellung historischer Konflikte. Die Geschichte als Gegenstand der Kunst 475
2. Zweite Periode des Meisters: seine monumentalen und religiösen Werke. Seine Bedeutung 495

Seite

Viertes Kapitel. L. Robert. Das Sittenbild des italienischen Volkslebens in stylvoller Auffassung.

1. Leopold Robert 514
2. Die kleineren Meister dieser Gattung 535

Sechstes Buch.

Die Malerei des zweiten Kaiserreichs. Die Zersplitterung der Schulen und der Gattungen unter dem Einfluß der Sitten und der realistischen Anschauung.

Erstes Kapitel. Das Kulturleben der Epoche und sein Bild im neuesten Idealismus.

1. Die politischen und sittlichen Zustände 551
2. Die Kunst und die Dichtung. Charakter der neuesten Malerei 574
3. Die Darstellung des Nackten mit dem Reiz der Sinnlichkeit. Die monumentale Malerei 589

Zweites Kapitel. Der neueste Realismus.

1. Das neue Kunstprincip. Die Darstellung der gemeinen Wirklichkeit . . 617
2. Das realistische Sittenbild des Volks- und Bauernlebens 632
3. Das Soldatenbild 645

Drittes Kapitel. Die Genremalerei.

1. Das geschichtliche Sittenbild 657
   A. Die Schilderung der malerischen Vergangenheit 657
   B. Die Kleinmeister 666
   C. Das Sittenbild des Alterthums 675
2. Das Phantasiegenre 684
3. Das Sittenbild der Gegenwart 689
   A. Das Sittenbild des bürgerlichen Kleinlebens 690
   B. Das Sittenbild der bäurischen Stämme 698
   C. Das Sittenbild des Auslandes, namentlich des Orients 705
4. Das Stillleben 711

Siebentes Buch.

Die Landschaft.

Erstes Kapitel. Der Charakter der modernen Landschaft und die Landschaft unter dem ersten Kaiserreich.

1. Der Charakter der modernen Landschaft 719
2. Die Landschaft vor der Revolution und unter dem ersten Kaiserreich . . 724

Zweites Kapitel. Die romantische und die klassische Landschaft.

1. Die naturalistische Erneuerung der Landschaft 735
   A. Die Begründer der neuen Naturanschauung 735
   B. Das Seebild. Das Architekturbild. Das landschaftliche Thierstück . 751
2. Die Erneuerung der klassischen Landschaft 763

Drittes Kapitel. Die Vermittlung der Gegensätze und der neueste Realismus.

1. Die Vermittlung der Gegensätze. Der Landschafter des Orients. Das ideale Stimmungsbild 770
2. Der neueste Realismus 783

Verzeichniß der Illustrationen.

	Seite
1. Der Schwur der Horatier. Von J. L. David	57
2. Der ermordete Marat. Von J. L. David	69
3. Atala's Bestattung. Von Girodet	94
4. Belisar. Von Gérard	98
5. Napoleon bei den Pestkranken zu Jaffa. Von Gros (Hauptgruppe.)	111
6. Die Entführung Psyche's durch Zephyr. Von Prud'hon	132
7. Le radeau de la Meduse. Von Géricault	184
8. Dante und Virgil in der Hölle bei den Zornigen. Von Delacroix	200
9. Heliodor. Aus den Wandmalereien einer Kapelle in der Kirche St. Sulpice. Von E. Delacroix. (Titelbild)	214
10. Gretchen am Brunnen. Von Ary Scheffer	246
11. Christus consolator. Von Ary Scheffer	251
12. Türkische Wache. Von Decamps	258
13. Das Religionsgespräch zu Poissy. Von Robert-Fleury	280
14. Das Gelübde Ludwigs XIII. Von Ingres	313
15. Die Quelle. Von Ingres	322
16. Die Anbetung der Magier. Von Hipp. Flandrin	342
17. Der sterbende Franciscus von Assisi. Von Bénouville	399
18. Der bethlehemitische Kindermord. Von L. Cogniet	410
19. Erstürmung des Thors von Constantine. Von Hor. Vernet	460
20. Die Ermordung des Herzogs von Guise. Von Delaroche	485
21. Die Grablegung Christi. Von Delaroche	505
22. Gruppe aus dem Hemicycle. Von Delaroche	513
23. Die Schnitter. Von Leop. Robert	524
24. Die Malaria. Von Hebert	542
25. Charlotte Corday. Von P. Baudry	596
26. Die Geburt der Venus. Von Cabanel	598
27. Des Tages Ende. Von Bréton	644
28. Die Rast. Von E. Meissonnier	670
29. Alcibiades und Sokrates. Von Gérome	680
30. Hochzeit im Elsaß. Von Brion	702
31. Arabische Reiter. Von Fromentin	709

Druckfehler:

S. 313, Zeile 11 v. o. lies 1821 statt 1822.

Erſtes Buch.

Die franzöſiſche Malerei des achtzehnten Jahrhunderts und die Stellung der Kunſt im neunzehnten.

Erſtes Kapitel.

Die franzöſiſche Malerei des achtzehnten Jahrhunderts.

1.

Ihr Charakter und ihr Verhältniß zur Geſittung.

Die franzöſiſche Malerei des achtzehnten Jahrhunderts in ſeiner zweiten Hälfte iſt zu einer eigenthümlichen Berühmtheit gelangt. Vielleicht gibt es in der neueren Geſchichte keine zweite Periode der Kunſt, in welcher ſich der Charakter und die Formen des gleichzeitigen Lebens ſo treu wiederſpiegeln. Die Sitten und das Treiben der höheren Stände gaben dem Zeitalter, das überhaupt von den Höfen und dem Adel ſeinen Zuſchnitt empfing, ſein bezeichnendes Gepräge; ſie erhielten zugleich ihren treffenden Ausdruck nicht blos in den bekannten Bildern von Boucher und ſeinen Nachahmern, ſondern ebenſo in den hundertfach variirten mythologiſchen und allegoriſchen Scenen. Jene ſetzten die vornehme Geſellſchaft mit ihrer Ausſchweifung und Geziertheit in eine Natur, die ſich für idylliſch gab und nichts weiter war, als zierliche Theaterdekoration; dieſe gaben den Göttern und Helden der alten Welt, ſowie den ausgehöhlten Figuren einer ſchon abgelebten Phantaſie mit einer ſinnlich ausgeladenen Form den lüſternen Anſtrich und das kokette Lächeln der Salonmenſchen. Es war im Grunde derſelbe Schlag von Geſchöpfen, faſt ebenſo roſig, nicht weniger nackt, mit der gleichen lockenden Wendung, die auf den Gemälden La Grenée's und C. Vanloo's die Tugend und die Weisheit oder die Künſte vorſtellten und auf den Bildern Boucher's, Baudouin's und Fragonard's die Schäferinnen ſpielten. Eine Kunſt, die hinlänglich der durchgängige Zug kennzeichnet, daß ſie dem Beſchauer vorab die Frage aufdrängt, ob ihre faſt nackten oder faſt bekleideten Geſtalten ſchon halb aus- oder halb angezogen ſind.

Nie hatte ſich die Kunſt mit mehr Leichtſinn über die Natur und den realen Schein der Dinge hinweggeſetzt und doch war ſie nie ſo tief befangen in den ſinnlichen Bedürfniſſen, in dem alltäglichen Handel und Wandel

der Zeit. Der Genußsucht und den manierirten Umgangsformen eines Geschlechtes, das in geselligen Freuden sein Leben hintändelte, mußte ebensowol die landschaftliche Natur sich fügen, als die überlieferte Welt des christlichen Himmels, der Geschichte und der Mythologie; für diese, wie für jene hatte die Malerei nur so weit Sinn und Verständniß, als sie in ihnen das leichtfertige, tänzelnde gepuderte Wesen des gesellschaftlichen Treibens mit malerischem Reiz erscheinen lassen konnte. Ganz aufgegangen schien sie so in der Anschauungsweise der tonangebenden Kreise, ganz verloren in die fertig überlieferten Formen und Gestalten, die der Phantasie geläufig waren und sich daher mit leicht spielender Hand in's Endlose wiederholen ließen. Gleich weit war also die Kunst sowohl von der Natur, wie von jeder idealen Auffassung. Sie ging vor Allem auf sinnliche Wirkung aus und doch zugleich auf einen salonfähigen Anstand der Bewegung, einerseits verfestigt in stehender Manier, andererseits zerstreut in zuchtloser Willkür, auf den Ausdruck lüsterner oder hochtrabender Empfindung bedacht und doch von dem Mangel inneren Lebens erkältet. Es war ebenso wie in der Gesellschaft, die mit geistreichem Spiel die Natur in ihr Gegentheil verkehrte und doch dem Zwang einer hergebrachten Form und Sitte unterlag.

Auch die sogenannte klassische Richtung der Malerei (vertreten namentlich durch Natoire, Doyen, La Grenée und Challe) kam über diese Art von Anschauung nicht hinaus. In die Sagen und geschichtlichen Stoffe der klassischen Welt hatte sich der französische Geist mit der ihm eigenen pathetischen, effektvoll herausschlagenden Weise eingelebt. Die Malerei war von Nikolas Poussin, der sich die Antike (wie er sie verstand) geradezu zum unbedingten Vorbild genommen, ein für allemal in diese Bahn gelenkt. Allein hatte schon er, arm an eigenthümlicher Empfindung und von dem hohen Werthe der klassischen Bildung ganz durchdrungen, die Natur gering geachtet, und so seinen idealen Figuren weder tieferen Ausdruck, noch den Wurf lebensvoller Form und Bewegung mitgeben können: so erschien in seinen Nachfolgern, die zudem, von der Virtuosität Lebrun's geblendet, dessen verblasene und pomphafte Manier annahmen, die antike Welt vollends wie ein Schattenreich, dessen Gestalten gehalt- und seelenlos, von keinem menschlichen Trieb und Gefühl bewegt, nur das eitle Bewußtsein ihrer theatralischen Würde oder ihrer frivolen Grazie an den Tag legen. Und zeigte sich auch einmal, wie wir an Vien, dem Lehrer David's sehen werden, innerhalb dieser Richtung ein Streben nach einer mehr naturwahren und maßvollen Darstellung, so gingen doch solche einzelne ernstere Versuche — davon

abgeſehen, daß ſie in akademiſche Gemeſſenheit zurückfielen — in der allgemeinen Entartung unter.

Ganz ähnlich verhielt es ſich mit der religiöſen Malerei, die natürlich auch unter der Regentſchaft und Ludwig XV. mit dem Schmuck der Kirchen noch vollauf beſchäftigt war. In ihr waren auch die Obengenannten thätig welche ſonſt mit Vorliebe klaſſiſche Stoffe behandelten; wie umgekehrt diejenigen, deren Hauptfach ſie war (wie Reſtout, Pierre und Deshays) mit gleicher Leichtigkeit zu mythologiſchen und allegoriſchen Motiven griffen. Denn Auffaſſung und Darſtellung waren ja überall dieſelben. Die Madonnen, Engel und Heiligen wurden ebenſo wie die alten Helden in's Franzöſiſche überſetzt und zwar in den gefälligen Typus des 18. Jahrhunderts. An die Stelle ausdrucksvoller Empfindung trat auch hier die theatraliche, elegante Bewegung und zu entblößten Brüſten, ſchlank ſich ausſchwingenden Beinen, flatternden Genien, wallenden Gewändern und ſchwunghaften — wenn auch ſinnloſen — Geberden fand ſich hier gleichfalls ausreichende Gelegenheit. Nicht wenige dieſer Bilder ſind in drei Stockwerke eingetheilt: in dem unteren Einige aus der niederen, irgendwie duldenden oder gepeinigten Maſſe; im mittleren ſchon ein höheres Geſchlecht von heiligen oder ſonſt bevorzugten Menſchen mit ariſtokratiſchen Manieren und mehr buhleriſchem als frommem Blick zum oberen Stockwerk gewendet, zum geöffneten Himmel, aus dem die liebenswürdigſten Erzengel und Madonnen, gleichſam die Blüthe des himmliſchen Hofſtaates, ſich mit ſüßer Gewährung herabneigen. Das Ganze faſt ein Bild der damaligen Abſtufung der Stände und ihres Verhältniſſes zum königlichen Hofe.

Ueberhaupt war die liebſte Vorſtellung des Zeitalters der offene Himmel, bevölkert von leuchtenden, einerlei ob chriſtlichen oder heidniſchen Göttern, die nur das ideale Bild der feinen „Geſellſchaft" waren: befreit von der Laſt der irdiſchen Mängel wie der irdiſchen Kleider und dem Zwange der Etikette, ganz Schönheit, Lächeln, Liebe und Genuß. Daher ganz begreiflich, daß Antoine Coypel, einer der Maler aus der erſten Hälfte des Jahrhunderts, an denen ſich die Nachfolger bildeten, die Hofdamen als Göttinnen in die Verſammlung des Olymps aufnahm, als er dieſen, das Hauptgemälde zu einem Bilderchklus aus der Aeneide, für den Herzog von Orleans im Palais Royal darzuſtellen hatte. Da es aber doch auch in dem mittleren, bürgerlichen Stande nicht an reizenden Geſchöpfen fehlte, ſo iſt es ebenſo bezeichnend, daß der Sohn des Vorigen, Nikolas Coypel, dieſe zu Ehren brachte, indem er ſie ihrer entſtellenden Hülle entkleidete und in Nymphen

verwandelte. Für diese offenen Himmel aber mit ihren Wolken, ihrer Lichtfülle und ihren lockenden Gestalten fand sich überall ein passender Raum, an den Decken der Paläste und öffentlichen Gebäude, an den Gewölben und Kuppeln der Kirchen. Durchbrochen sollte die lastende Decke des Hauses erscheinen, um diese irdisch-göttliche Zauberwelt hereinleuchten zu lassen, und nur ein Geschlecht, das vom Gesetz der Schwere und der Realität erlöst frei im Raume schweben konnte, verkörperte das in Allen lebendige Ideal der Glückseligkeit. In dieser Götterwelt war vollbracht, was der Gesellschaft höchstes Ziel schien; in ihr das Uebersinnliche sinnlich geworden und das Sinnliche über die Noth und die Pflichten der Wirklichkeit erhoben.

Die Decken- und Kuppelgemälde („Les grandes machines") waren denn auch das Lieblingsfach und die Stärke der damaligen Maler. Sie standen hierin auf den Schultern ihrer meist größeren, aber nicht immer ebenso unbefangen auf bloßen Reiz ausgehenden Vorgänger. In dieser malerisch-dekorativen Gattung hatten sich schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts P. Mignard (Das Paradies in Val de Grâce) und S. Bourdon ausgezeichnet und das Vorbild gegeben; jener mit mehr spielender Anmuth, dieser mit dem Anspruch auf großen Styl, beide aber noch mit einem gewissen Streben nach Ausdruck und Würde, das dem Zeitalter Ludwig's XIV. eigen war. Nach ihnen thaten sich namentlich A. Coypel und F. Lemoyne hervor, beide in der Wende stehend zwischen dem Zeitalter Ludwig's XIV. und dem des XV. und so auch die Kunst aus der noch etwas gehaltneren Art des 17. Jahrhunderts in die lockere Ausgelassenheit des 18. überführend. Ersterer war noch auf kräftigen Ausdruck bedacht, fiel aber, da er ihn nicht treffen konnte, in leere Uebertreibung und Karikatur. Letzterer dagegen, der Lehrer der Natoire und Boucher, der die Nymphen und Göttinnen gar zierlich in eine zurechtgeputzte Natur zu setzen und in seinen Deckenmalereien die Frische und Lebhaftigkeit des Kolorits durch einen sanften, nur um so sinnlicher lockenden Schleier abzutönen wußte, — Lemoyne bezeichnet den entschiedenen Uebergang zu der späteren Kunst und Sitte. Nun war der Weg geebnet für die kleinen Paradiese der Boucher's und Vanloo's, für die großen, heidnischen oder christlichen Götterhimmel der Natoire, Doyen, Pierre und Fragonard, denen auch das ernste Motiv Anlaß zur Schilderung unverholener Sinnenlust — natürlich in salonfähiger Form und Bewegung — wurde.

So war die ganze irdische und überirdische Welt in eine bunt durcheinander spielende Schaar sinnlich reizender Gestalten aufgelöst, aller Inhalt in denselben Model zierlich manierirter Erscheinung gegossen. Es ist

bezeichnend, daß Jean Fragonard, der ſich namentlich die Baroccio, Solimena und Cortona zum Muſter genommen und ebenſo die Salons der Dubarry wie das Boudoir der Tänzerin Guimard ſchmückte, mit univerſeller Leichtigkeit alle Stoffe behandelte, in allen Gattungen arbeitete, vom klaſſiſchen Hiſtorienbild im monumentalen Maßſtab bis herab zur Schäferidylle, für die er ſich eigens in ſeinem Atelier aus natürlichen Blumen, Laubgewinden und feinen Geweben die Dekoration zugerichtet hatte. Und ſo durchgreifend war dieſe ganze Kunſtweiſe, ſo ſehr auf das Dekorative und Anlockende aus, wie es das Zeitalter liebte, daß ſelbſt der Künſtler, der meiſt für den begabteſten der Periode gilt und wie es ſcheint ein ernſteres Streben hatte, P. Subleyras, doch auch nur in jener leichten gefälligen Weiſe ſein Talent zu vollem Ausdruck zu bringen im Stande war.

Indeſſen wie im Leben ſelber als Rückſchlag gegen die Sittenloſigkeit ein empfindſames Intereſſe für das einfache Glück und Leid des Familienlebens auftrat, ſo ſuchten im Gegenſatz zu den roſigen aufgebauſchten Geſtalten der Boucher's und Vanloo's, den manierirten Götter- und Heiligenſchaaren von Natoire und Reſtout, die gemüthlichen Familienſcenen von J. B. Greuze die Wahrheit eines natürlichen, noch unverdorbenen Lebens und eine tiefere Empfindung auszudrücken. Es war im Grunde derſelbe Drang nach Natur, der in der literariſchen Welt Rouſſeau zu ſeinen vernichtenden Ausfällen gegen die Geſellſchaft und die Civiliſation trieb und Diderot auf den Gedanken brachte, durch die rührenden Konflikte des bürgerlichen Drama's wieder einfaches Gefühl und natürliche Leidenſchaft auf die Bühne zu bringen. Freilich war auch dieſe Begeiſterung für die Natur von ihrem Gegenſatz angeſteckt, auch in ſie das gemachte Weſen der Zeit und die Reflexion der Bewußtheit eingedrungen; ſowohl in den Dramen Diderot's als in den Bildern Greuze's — die jener in ſeiner überſchwenglichen Art nicht genug zu preiſen wußte — war die Natur durch die Alles verzopfenden Hände des Jahrhunderts gelaufen. So war auch von der Richtung, welche Greuze eingeſchlagen, eine tüchtige Fortbildung nicht zu erwarten, wenn auch der Künſtler als ſolcher ſeinem literariſchen Genoſſen überlegen war und in ſeiner Art es der Meiſterſchaft nahe brachte. Dieſes Familiengenre hatte, bei einer feinen Beobachtung des individuellen Lebens, doch zu ſehr den Charakter der hausbackenen Proſa, die im Gegenſatze zur Ausſchweifung auf ihre Rechtſchaffenheit pochte, und zu viel von dem gerührten Weſen einer Gefühlsweiſe, die ſich in dem Pathos der kleinbürgerlichen Beſchränktheit gefiel, um in die Entwicklung

der damaligen Kunst fördernd oder umbildend einzugreifen. Zudem war doch auch die Behandlung des Malers, so geistreich der freie Zug seiner Form und sein flotter Farbenauftrag war, noch in der konventionellen Weise des Zeitalters befangen. Daß neuerdings die Bilder des Meisters, namentlich seine Einzelfiguren, junge Mädchen in der anziehenden Situation einer einfachen Beschäftigung, von den französischen Kunstliebhabern mit fabelhaften Preisen bezahlt werden*), das mag zum Theil wol jener ächt malerischen Behandlungsweise zuzuschreiben sein: sicher aber mehr noch der eigenthümlichen sinnlichen Anmuth und Liebenswürdigkeit dieser Gestalten, dem Hauch der reizenden Luft und des verlockenden Lebens jener Zeit, der auch diese Unschuld, nur zarter, unfaßbarer, aber ebendeßhalb nur um so verführerischer umschwebt. Die Gesellschaft des neuen Kaiserreichs, die sich in mancher Beziehung mit derjenigen unter Ludwig XV. berührt, ist überhaupt empfänglich für die sinnlichen Lockungen der Kunst dieser Epoche und spürt daher eifrig nicht bloß die Greuze und Watteau, sondern auch die Boucher, Fragonard und Pater auf, um mit ihnen ihre Paläste zu schmücken.

Vielleicht die einzige reine Künstlernatur jener Zeit, die von dem geschminkten und gefälligen Wesen derselben kaum berührt wurde, war nicht sowohl Greuze, als J. B. S. Chardin, ein hervorragendes, aber anspruchsloses Talent, das in der liebevollen Darstellung einfacher Stillleben und der kleinen Stoffe des täglichen Treibens den Holländern nahe verwandt war. Er hat bei nahezu meisterhafter Ausführung die malerische Anschauung im tieferen Sinne, welche in den treuen, aber ideal durchgebildeten Schein der Wirklichkeit das innere Leben legt und so dieses niedere Dasein charaktervoll ausprägt und doch über das Gemeine erhebt: eine ganz vereinzelte Erscheinung, die nur von den guten Säften der künstlerischen Ueberlieferung genährt zu sein schien. Neben ihm that sich — und zwar ebenfalls in einem mehr abseits liegenden Gebiete, dem der Landschaft — nur noch eine gesundere Kraft hervor, der es um eine treuere und wahrere Naturauffassung zu thun war: Josephe Vernet. Aber auch er konnte sich von dem Triebe nach einer besonderen, gleichsam geräuschvollen Wirkung nicht losmachen, die er durch eine gewisse Aufregung der Natur, seltsame Beleuchtunge nund stark hervortretende, bewegte Staffage zu erreichen suchte**).

*) So 1865 das junge Mädchen mit dem Lamme aus der Galerie Pourtalès mit 100,200 fr., das garnabwickelnde Landmädchen mit dem spielenden Kätzchen aus der Galerie Morny mit 91,500 fr.

**) Wie im Sittenbilde Chardin ein später und vereinsamter Nachzügler der Holländer

Es iſt faſt der ganzen franzöſiſchen Kunſt eigenthümlich, daß ſie bei aller Begabung und allem Geſchick für die Form doch einen ſolchen Inhalt in dieſe zu legen ſucht, der noch über die künſtleriſche Erſcheinung hinaus den Geiſt oder die Sinne beſchäftigt. Sie iſt ſelten ganz frei von ſtofflichem Intereſſe. Sei es nun, daß ſie ſich an die Sinnlichkeit des Beſchauers wendet oder Empfindungen in ihm nachklingen läßt, die jenſeits des Bildes liegen, oder endlich — was öfter der Fall iſt, als man gemeinhin annimmt — durch den Ausdruck einer folgenſchweren Situation, eines bedeutungsvollen Momentes, der zu allerlei Gedanken anregt, auf ihn wirken will. Denn der Franzoſe will die Aufmerkſamkeit und die Phantaſie des Zuhörers oder Beſchauers gefangen nehmen, an ſich feſſeln; daher ſucht er die Form zu packender Beſtimmtheit zu vollenden, um die Wirkung ſchlagend zu machen, ſucht aber auch gern, um ſeines Erfolges doppelt ſicher zu ſein, nach einem beſonderen Reiz des Inhaltes. Er nimmt in dieſer Eigenheit die ſchwankende Mitte ein zwiſchen dem eigentlichen Romanen, den allein die geſättigte, den Stoff ganz in ſich verſenkende Form befriedigt, und dem Germanen, deſſen raſtlos immer in ſich ſelbſt zurückkehrender Geiſt eine Vorliebe für den gedankenſchweren Inhalt hat, der über die Form hinausquillt.

Jene Beimiſchung des ſtofflichen Intereſſes läßt ſich auch an der franzöſiſchen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts wahrnehmen, ſo ſehr dieſe ſonſt darauf aus zu ſein ſchien, das ganze Leben in ein reizendes Formenſpiel zu verflüchtigen. Zwar trat hier natürlich, wo die Kunſt vor Allem nach dem gefälligen Schein eines feinen Lebensgenuſſes und höfiſcher Formen ſtrebt, das gedankenhafte Element mehr zurück. Allein lag ſchon darin, ebenſo wie in der Vorliebe für die prunkende Vornehmheit der klaſſiſchen Stoffe oder die Rührung bürgerlicher Schickſale, ein über die Kunſt als ſolche hinausgreifendes Intereſſe: ſo verfehlte man andererſeits

---

war, ſo hatte die Landſchaft des 19. Jahrhunderts einen verlorenen Vorpoſten in Lantara (1729 — 1778; ein Bild von ihm im Louvre). Ein Maler von bedeutendem Talent, aber ſchon damals kaum gekannt und dann lange vergeſſen, weil er, aus niederem Stande, ſich von der Geſellſchaft abgeſchloſſen hatte und läſſig und ſorglos mit unüberwindlichem Kneipenhumor ſein Leben und ſeine Gaben im Verborgenen verzettelte. Seine Landſchaften zeichnen ſich durch eine einfache Auffaſſung der heimatlichen Natur aus, die er zudem in den ſtimmungsvollen Duft von Licht und Luft, in warme Beleuchtungen zu hüllen wußte; ſo war er ein Nachfolger von Claude Lorrain und zugleich ein Vorgänger der modernen Stimmungslandſchaft. Seiner Behandlung fehlt es an Sicherheit der Form, ſowie an Sorgfalt und Vollendung.

nicht, allerlei abstrakte Vorstellungen in das verlockende Gewand der zopfigen Götter zu kleiden. Die Allegorie im übelsten Sinne, die dem Begriff eine hohle Hülle umwirft, welche sich um jenen nicht kümmert und mit buhlerischem Seitenblick nur um ihren eigenen Reiz weiß, mußte besonders einem Geschlechte zusagen, das vorab auf Repräsentation — für die französische Sache ist der deutsche Ausdruck schwer zu finden — bedacht war und auch den ernsten Inhalt des Lebens in Schein und leere Formen zerfaserte. Keine Epoche der Malerei hat eine solche Ueberfülle von Allegorien aufzuweisen, wie die französische des achtzehnten Jahrhunderts; ein deutliches Zeichen, wie buchstäblich der Kunst ihre eigene Seele ausgeweidet war. An den öffentlichen und Privatwänden prangten die halbnackten, mit üppiger Körperfülle und leerem Lächeln kokettirenden Gestalten, die alle möglichen Begriffe vorstellen wollten und in der That nichts vorstellten, als eine tändelnde Mischung von sinnlich ausgeladenen, aufregend entblößten Leibern und aufgebauschten, flatternden Gewandstücken.

Den Charakter und die Zustände der ganzen damaligen Kunst hat uns Diderot in seinen verschiedenen „Salons" lebhaft vergegenwärtigt. Wenn er, ein Enthusiast von Natur aus und in der Anschauung seines Zeitalters befangen, an der immer noch malerischen, wenn auch ausschweifenden Phantasie seine Freude hat, so sind ihm doch andererseits der Verfall und die Entartung vollkommen bewußt. Er macht darüber feine und treffende Bemerkungen; er tadelt ebenso sehr den Mangel an einfacher Auffassung des wirklichen Lebens, als den an jeder idealen Erhebung. „Die Maler werfen sich auf die Mythologie, sagt er einmal, sie verlieren den Sinn für die natürlichen Ereignisse des Lebens; ihr Pinsel bringt nur noch Scenen hervor, die unzüchtig, verrückt, ausschweifend, ideal (im üblen Sinne) oder wenigstens jedes tieferen Interesses bar sind". Und wie werden die mythologischen, die allegorischen Vorwürfe behandelt? „Die Wahrheit, die Tugend, die Gerechtigkeit, die Religion werden von La Grenée zurecht gemacht für das Damengemach eines Finanzmannes. Der Luxus erniedrigt die großen Talente, indem er sie zu niedlichen Spielereien zwingt, und die großen Stoffe, indem er sie in's Groteske herabzerrt". Und so spricht sich Diderot öfters über die Abhängigkeit der künstlerischen Anschauung von der inneren Fäulniß des allgemeinen Lebens unumwunden aus. „Es ist in fast allen unseren Bildern, lautet eine andere Stelle, eine Schwäche der Auffassung, eine Armuth an Ideen und innerem Gehalt, die eine kräftige Erregung, eine tiefe Empfindung gar nicht aufkommen lassen. Die Menschen

ſind ohne Einbildungskraft, ohne Schwung und Begeiſterung, ſie können keine großen und mächtigen Ideen faſſen." Noch ſchlagender bei Gelegenheit Boucher's, obgleich deſſen Talent und Können, damals ſelbſt von den Künſtlern bewundert, auch der Kritiker anerkannte: „Der Verfall des Geſchmacks, der Farbe, der Kompoſition, der Charaktere, des Ausdrucks, der Zeichnung iſt der Sittenverderbniß Schritt auf Schritt gefolgt. Die Grazie dieſer Maler iſt den Ballettänzerinnen entlehnt und ſelbſt ihre nackten Geſtalten ſind Marionetten mit Schminke, Flitter und Schönheitspfläſterchen".

Immer wieder kehrt in ſeinen Berichten die Klage, daß es der Kunſt an jedem Ausdruck tieferer Empfindung, daß es ihr am Hauch der Seele fehle. Begreiflich, daß dann der leicht erregbare Mann, von dieſer entnervten Phantaſie immer mehr abgeſtoßen, in überſchwängliche Lobſprüche ausbricht, das eine Mal über die Landſchaften von Vernet, in denen ſich eine bewegte Natur mit einer das Gemüth anſprechenden Staffage erhöhten Reiz gibt, das andere Mal über die Sittenbilder von Greuze, in denen ſich einfach menſchliche Empfindungen und Schickſale ſpiegeln. Aber wir haben geſehen, wie dieſe Meiſter einerſeits gegen die Maſſe der tonangebenden Gattung zurücktreten, andererſeits doch auch ſelbſt in die herkömmliche Anſchauung zurückfallen. Der bildenden Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts iſt es überhaupt eigen, daß ſie zur Dienerin der Geſellſchaft und höfiſcher Sitte geworden, indem ſie ſich mit dieſer ausbreitete, immer mehr verflachte und herunter kam. Sie iſt darin der gerade Gegenſatz der damaligen Literatur und Dichtung: dieſe trat umgekehrt aus der ungeſunden Treibhausluft der vornehmen Welt heraus und reifte, aus dem Boden der urſprünglichen Menſchennatur friſche Kräfte aufnehmend, einem neuen Leben entgegen. Sie war die Morgenröthe eines neuen Weltzuſtandes, jene der fahle Kerzenſchimmer einer im letzten Faſchingstaumel ſich erſchöpfenden Geſellſchaft. Die Malerei war zur Sache des bloßen Schmucks geworden, ob ſie nun vom Fächer, vom Altarbild oder der Decke des Palaſtes den geſchminkten Herren und Damen entgegenlächelte. Diderot ſchiebt einmal ſeinem Kunſtberichte eine ganze Satire ein über den unheilvollen Einfluß der entarteten Geſittung auf das äſthetiſche Leben überhaupt und bemerkt dabei: „In einer ſolchen Zeit gibt es hundert Staffeleigemälde für eine große Kompoſition, tauſend Porträts für ein hiſtoriſches Bild, in ihr ſchießen die mittelmäßigen Künſtler wie Pilze auf und überſchwemmen die Nation". Dem widerſpricht nicht die Maſſe großer Deckenbilder; dieſe waren ja nichts als vergrößerte Dekorationsſtücke, denen in der Auffaſſung

wie in der Behandlung die monumentale Würde und Großheit gänzlich fehlte.

Uebrigens spricht sich in diesen herben Urtheilen eines für die Reize der Kunst so empfänglichen Zeitgenossen noch mehr aus als das Bewußtsein des allgemeinen Verfalls. Es ist darin zugleich das künstlerische Bedürfniß des neuerwachenden französischen Geistes vorgezeichnet und die Bahn, welche die bevorstehende neue Epoche der Malerei zuerst betreten sollte. Wir werden sehen, wie die hereinbrechende, von einer anderen Anschauung bewegte Zeit auf eine ernste Kunst gerichtet war, die von einem mächtigen Leben und Inhalt erfüllt und von dem Gesetze der klassischen Form geleitet, den Menschen über die Alltäglichkeit zu erheben suchte.

2.

Der künstlerische Werth dieser Malerei und ihr Ausgang.

Wie dieser Malerei aller Inhalt und alle Empfindung fehlte, so war auch die Anschauungs- und Darstellungsweise der Künstler ohne jeden individuellen Charakter, ohne alle Natur und ganz in Manier aufgegangen. Es gab gewisse feststehende Gesetze der Komposition, der Vertheilung von Licht und Schatten, der Farbenharmonie, der Stellung und Bewegung der Figuren, denen die ganze Malerei unterlag und auch bei der ausschweifendsten Kühnheit sich nicht zu entziehen wagte. Von einem Studium der Meister der Renaissance, von denen sie sich doch ableitete, war so wenig mehr die Rede, wie von dem der Antike. Es waren vielmehr die Manieristen, an welche sich auf ihren italienischen Studienreisen die französischen Künstler hielten. Wie die Bildhauer, die Alten verachtend, das Vorbild des Zopfs, die Statuen der Engelsbrücke von Bernini kopirten, wie die Architekten sich an den Bauten Borromini's begeisterten, welche das Barocke in das Rokokko überführend alle konstruktiven Glieder in geschweifte, gewellte, gewundene Zierformen ausluden, zerschnitten und wiederverknüpften: so suchten sich die Maler die Bravour der Solimena und Tiepolo anzueignen, die selber schon aus der unlauteren Quelle der Lanfranco, Pietro da Cortona und Luca Giordano geschöpft hatten. Diese waren auch die Muster ihrer Vorgänger gewesen, des A. Coypel, der außerdem die Gewänder des Bernini in die französische Malerei einführte, und des Lemoyne, der mit hellem Enthusiasmus für die Deckengemälde

jener Italiener die Manier des achtzehnten Jahrhunderts einleitete. Natürlich gingen die Späteren auch bei dieſen ihren Landsleuten in die Schule, wie außerdem bei P. Mignard und Jouvenet aus der vorhergehenden Epoche. Selbſt dieſe hatten nicht auf die großen Meiſter zurückgegriffen, ſondern ſich insbeſondere nach A. Caracci — offenbar auch der Zweite, obwol er nie in Italien geweſen — gebildet. Von Mignard entnahm man die ſüße und liebliche Manier, ſowie die Verkürzung der an der Decke wie in der Luft über den Köpfen der Beſchauer ſchwebenden Geſtalten, die er ſelber von Correggio und ſeiner Schule entlehnt hatte; bei ihm auch finden ſich zuerſt die fließenden, geſchwungenen Kontoure. Von Jouvenet ſuchte man ſich das Feuer und die Kraft ſeiner Bewegung anzueignen, verzichtete aber auf die ihm eigenthümliche Gewalt des Ausdrucks und die mächtige Wirkung ſeiner Licht- und Schattenvertheilung.

Zumal aber ſtrebte man, es ihm in der Entſchiedenheit nachzuthun, mit der er die verſchiedenen Pläne der Form anzeigte und hervorhob (die „méplats“) und ſo die Geſtalt reliefartig heraustreten ließ. Auf dieſes rundliche, täuſchende Herausſpringen des Körpers hatten es Alle abgeſehen; und um dieſe Wirkung zu erreichen, ſtanden ſie nicht an, ohne viel Rückſicht auf die Geſetze des organiſchen Bau's die Pläne beliebig zu vervielfältigen. Von dieſer ganz willkürlichen, die Form gleichſam zurechthämmernden Behandlung, die zum bloßen Kunſtgriff geworden, war ſelbſt ein Greuze nicht frei. Dazu kamen dann die „flammenden“ Umriſſe (als konventionelle Schönheitslinie), mit denen Coypel vorangegangen war, und der gefällige Wurf oder flatternde Schwung faltenvoller Gewänder, zu denen man den Stoff nicht ſparte, nur daß man ihn lieber in die Lüfte ſchweifen oder auf den Boden herabwallen ließ, als den menſchlichen Leib mehr denn zum Reiz gehörte damit bedeckte. Die Bewegungen und Geberden wurden nun vollends bedeutungslos; man ſchien ſie mehr zum Spiel zu gebrauchen, zum Zug der Linien und zur Abrundung der Kompoſition, als um in ihnen die innere Stimmung oder Leidenſchaft auszudrücken. Man hatte für ſie eine Stufenleiter gewiſſer eleganter Formen, die man mit beſonderer Vorliebe wiederholte; ja, um in die Stellungen einen gewiſſen graziöſen Wurf zu bringen, kam es einem Boucher ſelbſt darauf nicht an, die Glieder zu „brechen.“ Galt es dann, in einer ernſteren Darſtellung doch ein gewiſſes Pathos zur Erſcheinung zu bringen, ſo half man ſich mit der theatraliſchen Aufgeregtheit „klaſſiſcher“ Geberden, in der ſich z. B. Reſtout hervorthat.

Ebenso hatte sich für das Kolorit eine feste Manier gebildet. Die Maler strebten nach einem wohlklingenden Durcheinander, gleichsam nach einem harmonischen Lärm von Farben. Eine gewisse Frische, Lebhaftigkeit und Heiterkeit derselben war entsprechend der Stimmung des Zeitalters beliebt; aber seit Lemoyne galt es, sie abzutönen und ihren Reiz durch das Weiche und Verschwimmende zu erhöhen. Der Gesammtton spielte meistens in's Rosige oder in's Gelbliche. Es war ein Kolorit, in dem der Stoff seinen Charakter, jede Erscheinung ihre körperhafte Bestimmtheit verlor; namentlich wurde das Fleisch baumwollenhaft und wie geschminkt behandelt. Zugleich legte man auf die technische Führung des Pinsels, auf die Art des Farbenauftrages großes Gewicht. Der kecke, pastose Strich der italienischen Manieristen kam besonders in Aufnahme und wurde nur bisweilen, in der Darstellung zarterer Motive, zu einer mehr verschmolzenen Weise gemäßigt.

Begreiflich, daß diese Maler, wenn sie noch hie und da die großen Meister zu kopiren versuchten, dieselben in ihre Manier übersetzten und in den Alles verfälschenden Model ihres Jahrhunderts zwangen. Die ganze Zeit hatte für jene Kunst kein Auge mehr; wurde doch C. Vanloo, der in dieser Entstellung einer der Aergsten war, für einen Kenner der Alten und großen Zeichner gehalten. Wenn je noch Einer in akademischem Pflichtgefühl einen antiken Kopf kopirte, so versäumte er sicher nicht, ihm im Geschmack der Zeit Ausdruck zu geben — was später David „die Antike mit moderner Brühe würzen" nannte — d. h. ihm mit der ausschweifenden malerischen Schönheit aufzuhelfen, in der es ja unzweifelhaft dieses Jahrhundert allen früheren zuvorthat. Und ebenso wie die großen Vorbilder des Alterthums und der Renaissance hatte diese Malerei den unentbehrlichen Lehrer aller Kunst, die Natur abgedankt. So seltsam es klingt, es hat nichts Befremdendes, daß ein Meister jener Zeit seinen Schülern verbot, die Natur zu studiren, „um sich nicht den Geschmack zu verfälschen." In den meisten Fällen gab man sich nicht einmal mehr die Mühe, — obgleich zu solcher Freiheit die tiefere Kenntniß fehlte — nach dem Modell zu arbeiten; man konnte das besser aus dem Gedächtniß und nach der gewohnten Manier. So war eine einfache Auffassung der Natur, eine wahre und ursprüngliche Anschauung der Form fast zur Unmöglichkeit geworden. Kein Wunder, daß den Künstlern das individuelle Gepräge fehlte; sie sahen sich namentlich in ihren dekorativen Malereien zum Verwechseln ähnlich und in ermüdender Gleichartigkeit kehrt dieselbe Weise überall wieder.

Und dennoch, wenn wir dieſe entartete Kunſt, welche an dem jämmerlichen Ausgang eines in ſich zerfallenen Zeitalters ſtand, heutzutage aus unbefangener Ferne und bloß mit dem Maßſtab der äſthetiſchen Wirkung meſſen, ſo iſt ihr Fluß und Heiterkeit der Phantaſie, eine anmuthige Leichtigkeit der Form, ein gewiſſer Reiz in der ganzen Erſcheinung nicht abzuſprechen. Allerdings iſt es nicht leicht, von dieſer Wirkung die ſinnliche Einmiſchung abzuziehen und ſich den künſtleriſchen Eindruck rein zu erhalten. Sicher wenigſtens iſt die koſtſpielige Beliebtheit, deren ſich Boucher und Genoſſen jetzt bei manchen Kunſtfreunden zu erfreuen haben, mehr noch ihrer buhleriſchen Phantaſie zuzuſchreiben, als ihrer maleriſchen Anſchauung. Die ſinnliche Macht der Malerei übt immer einen großen Zauber aus und in keiner Kunſt iſt das Unkeuſche verlockender, als in ihr. Natürlich nur wenn es mit einer gewiſſen Wärme der Empfindung oder mit ſpielender Anmuth auftritt, und wenigſtens die letztere läßt ſich den Malern der „frivolen Grazie“ nicht abſtreiten. Aber weil es ihnen ganz an der erſteren gebricht und ſtatt deſſen aus den gezierten Bewegungen ihrer Figuren die lüſterne Abſicht, aus ihrer konventionellen Form und Farbe eine raffinirte, der Natur abgekehrte Sinnlichkeit ſpricht, fühlt ſich der echt künſtleriſche Sinn doch bald abgeſtoßen. Daher kann nicht dieſe Gattung gemeint ſein, wenn von dem äſthetiſchen Werth der Kunſt des Rokoko die Rede iſt. Nur der Vorläufer der ganzen Richtung, zugleich das größte Talent der Zeit, das aber der hier beſprochenen Periode nicht mehr angehört, Ant. Watteau, hat wahrhaft künſtleriſchen Reiz. Er war der Maler der guten Geſellſchaft, die damals zur Noth noch ſo heißen konnte, und eine echte Künſtlernatur, die es möglich machte, das zierliche, geiſtreiche und bewußte Weſen dieſes Lebens mit Unbefangenheit zu faſſen und in abſichtsloſer, in ihrer Weiſe vollendeter Erſcheinung darzuſtellen: der anziehende Kontraſt einer anſpruchsvollen aber noch maleriſchen Welt in anſpruchsloſer und naiver Behandlung.

Nicht alſo nach den Bildern jener Gattung läßt ſich der künſtleriſche Werth der damaligen Malerei bemeſſen. Dieſer zeigt ſich in verhältnißmäßiger Reinheit nur da, wo die Kunſt im guten Sinne dekorativ auftritt und nicht geradezu den ſinnlichen Reiz, ſondern in erſter Linie die maleriſche Schönheit im Auge hat. Welches Leben, welche Fröhlichkeit einer mühelos ſchaffenden Phantaſie, welche jubelnde Geſtaltenluſt in jenen verrufenen Deckengemälden! Das Diesſeits, der chriſtliche Himmel und der Olymp verſchlingen ſich in geſelligem Verkehr zu einem ſchmerz- und ſorgen-

loſen, von der bloßen Freude an der Erſcheinung hell und leicht belebten Daſein. Eine Welt, welche die „Angſt des Irdiſchen" ganz abgeworfen, die Wirklichkeit in ihre Wolken hinaufgezogen hat und nun maleriſch in ihrem feſtlichen Lichte ausbreitet, befreit von allen Mängeln der Natur und von keinem Ideal beſchwert, das der Seele mit mahnender Größe entgegen träte, das „zephyrleichte" Leben eines mühelos genießenden Geſchlechtes, ohne Schranke und ohne Geſetz, nur bewegt von lauter Sinnenfreude, in dem lachenden Schein der Jugend und Schönheit ganz aufgegangen. Zwar verzichtete dieſe Kunſt auf den Ausdruck eines tieferen und charaktervollen Inhalts und hatte kein Arg, Alles nach demſelben ſpielenden Muſter zuzuſchneiden; dagegen verſtand ſie es, die Reize ihrer gefälligen Form nach allen Seiten mit vollen Händen auszuſchütten. Maleriſch überhaupt namentlich im dekorativen Sinne, war die ſprudelnde, ſich überſchlagende, barok ſpielende, Alles umſchlingende Kunſt des Rokokko und ſo war die Malerei die größte Kunſt des Zeitalters. Der Taumel der Bewegung, der bunte Schein eines Phantaſie und Wirklichkeit regellos ineinanderſchlingenden Lebens konnten nur das Erzeugniß einer ganz maleriſchen Anſchauung ſein.

Und dieſe Malerei war in ihrer Unnatur, wie wir geſehen, der natürliche Ausdruck der allgemeinen Geſittung. Ungeſucht ging aus der allgemeinen Phantaſie der höheren Stände jene Auffaſſung der Welt und des Ideals auf ſie über. Leicht und mühelos, wie dieſen das Leben dahinfloß, ſo fand und verarbeitete die Malerei die ihr geläufigen Stoffe in geläufiger Behandlung. Sie war noch nicht „von des Gedankens Bläſſe angekränkelt", denn das Allegoriſche lag noch in der Vorſtellungsweiſe der Zeit und war ihr zudem nur eine paſſende Gelegenheit zu ſchönen Geſtalten; ſie ſorgte, quälte ſich nicht, wie ſie es machen müſſe, wie denn ein Fragonard manche Bilder in zwei Stunden auf die Leinwand warf; ſie brauchte nicht nach maleriſchen Vorwürfen zu ſuchen, denn noch war die ſie umgebende Welt maleriſch, noch war die Phantaſie geſchäftig und die Erſcheinung nicht zum bloßen knappen Mittel des Geiſtes herabgeſetzt. Was ſie auch aus der Vergangenheit herausgriff, was ſie aus der idealen Welt herbeiholte, ſie gab Allem den maleriſchen Wurf ihrer aus dem allgemeinen Lebensgrunde genährten Anſchauung. Daher hat die damalige Kunſt den anſprechenden Zug eines in aller Bewußtheit noch unbefangenen Lebens und den Schwung einer um die ſchwere Wirklichkeit unbekümmerten Einbildungskraft.

Diesem noch glücklichen Einvernehmen von Leben und Kunst entsprach das Gestaltungsvermögen und das Geschick der Behandlung, welche die Malerei trotz des oben besprochenen Verfalls von den Ausläufern der großen Epoche als den Rest von deren Hinterlassenschaft überkommen hatte. Noch wirkte, wenn auch nur spärlich und durch unreine Kanäle zugeflossen, in den bessern Werken die Ueberlieferung der klassischen Zeit nach. Einmal hatte sich durch den Zusammenhang der Schulen die technische Uebung erhalten, ein Vortheil, dessen Mangel dem modernen Künstler, der sich Jahrelang mit technischen Versuchen abquälen muß, so schwer fällt; und dann war damit auch in der Behandlung der Form und in der Farbenstimmung wenigstens ein Rest noch von dem freien und vollendeten Scheine des Lebens geblieben, zu dem die Künstler des Cinquecento und später die Caracciſten durchgedrungen waren. Noch verstand es die damalige Kunst, durch die Fülle und den Fluß der Erscheinung zu reizen und die Schönheit, welche ihrer Phantasie geläufig war, zu unverkümmertem Ausdruck zu bringen.

Vergleichen wir heute irgend ein modernes Freskowerk mit einer französischen oder italienischen Palastdecke aus dem 18. Jahrhundert, so liegt der merkwürdige Unterschied hell am Tage. In dem neuen Bilde, wenn es von guter Hand ist, eine Tiefe und Eigenthümlichkeit der Erfindung, eine Macht des Ausdrucks, ein Reichthum an Charakteren, wie sie jenes Zeitalter zu erreichen auch entfernt nicht im Stande war; dagegen — wenigstens deutscherseits — fast immer die Form unbeholfen, die Farbe hart, kurz, die Absicht hinter der Ausführung weit zurückbleibend; und auch wo dies nicht der Fall ist, die Erscheinung nicht unbefangen, von der Reflexion beschwert und das Gedankenhafte über das Malerische vorwiegend. Ein Cornelius z. B. neben einem Tiepolo — wie tief steht der italienische Manierist unter dem deutschen Genius! Und doch, wie sprechen seine kokett anmuthigen, fließenden Gestalten unmittelbar zum Auge und zur Phantasie, während vor den griechischen Göttern des modernen Meisters der Beschauer seine Einbildungskraft muß mitarbeiten lassen, um mühsam die allerdings tiefere und ächte Schönheit zu entbinden, die jener beabsichtigte. Mit der italienischen Malerei stand aber damals die französische auf gleicher Rangstufe.

Doch diese ganze Kunst stand auf dem morschen Boden einer untergehenden Welt. Es war, wie wenn diese selber das ironische Bewußtsein ihres nahen Endes hätte; denn sie glaubte nicht mehr an die Götter und Nymphen, die sie überall anbrachte, noch an das arkadische Schäferleben,

das ſelbſt eine Marie Antoinette in Trianon einführte. Die ſchöne Welt der Mythe und Phantaſie war gänzlich ausgehöhlt. Wie bunte Schatten flatterten nun ihre Geſtalten an den Wänden der Kirchen und Paläſte, in luſtigem Uebermuth noch einmal aufjubelnd, wie die Schmetterlinge die Flamme umkreiſen, ehe ſie in ihr zu Grunde gehen. Sie nahmen Abſchied — nicht mehr die Götter, die längſt die Erde verlaſſen hatten, ſondern nur ihre letzten Hüllen, die mit geſchminkter Schönheit zu verbergen ſuchten, daß die Seele längſt davon war. Der vorangeſchrittene Geiſt hatte ſich aus dem Reich der Mythe und des Ideals, in dem die Kunſt am liebſten gelebt hatte, zurückgezogen, und machte nun Ernſt damit, in der Wirklichkeit, im menſchlichen Thun und Denken ſeine alleinige Heimat zu finden. Es iſt ein eigenthümliches Vorzeichen der herannahenden Revolution, daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Greuze und ſeine Nachahmer, noch ernſter durch Chardin der bürgerliche Stand, das kleine mühevolle Leben des Handwerkers in den Rahmen der Kunſt wieder eintrat: gleichſam die erſte, noch harmloſe Erhebung des Tiers-état. Die Götter und die ſchönen Ideal-Geſtalten der bisherigen Kunſt waren nichts mehr als eine Lüge und ſo endete dieſe in leerem, trügeriſchem Schein die Laufbahn, welche mit der Renaiſſance das höchſte Ziel innerhalb des neuen Weltlaufs erreicht hatte.

Auch darin hielt die Kunſt gleichen Schritt mit dem allgemeinen Leben. Schon hatte ſich in dieſem die innere Auflöſung vollzogen; nur eine dünne Decke trug auf dem unterwühlten Boden das Geſchlecht noch und mit dem nächſten Schritt konnte ſie zuſammenbrechen. Die Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts war, wie wir geſehen, beſonders in Frankreich Sache der privilegirten Klaſſen und nur für dieſe da, wie ſie auch ihrem Treiben und ihrer Anſchauung vor Allem Ausdruck gab. An dieſe bevorrechteten Stände hatte nach und nach der Feudalſtaat auf Koſten der bedrückten und rechtloſen Menge allen Reichthum gebracht; zugleich war doch durch die königliche Macht die Selbſtändigkeit des Adels gebrochen, die Vorrechte der Feudalſtände faktiſch aufgehoben, und ſo beeiferte ſich Alles nur um ſo mehr, der Sittenloſigkeit und dem ſchwelgeriſchen Glanz des Hofes es gleich zu thun. Dazu kamen durch den Verkauf der Monopole an Private für die immer geldbedürftige Regierung die reichen Finanzmänner auf und dieſe beeilten ſich, in der Vergeudung der raſch erworbenen Schätze den Adel noch zu überbieten. Luxus und Genuß wurden ſo die Loſung, während unter dem Zunftzwang und dem Druck der Privilegien das Volk verkam

und verarmte. Die Kunst aber, von diesem abgeschnitten, in das Gefolge des Hofs und des Reichthums getreten, war von jenem sittenlosen Leben abhängig wie das Spiegelbild vom Originale, oder der Schnitt des Prunkkleides vom Körper: sie brach daher nothwendig mit ihm zusammen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß eine solche Kunst auch für sich selber dem Untergange zutrieb. Aeußerliche Bravour nach überlieferten Regeln und eine zügellose aber leere Phantasie: das waren ihre durchgängigen Eigenschaften. Daher konnte sie innerhalb ihrer selbst nicht mehr erneuert werden. Sie mußte ihr Schicksal erfüllen, indem sie an sich selber zu Grunde ging und wie weggefegt von einer neuen Anschauung einem neuen Anfange Platz machte. Noch vor dem Ausbruch der Revolution sollte die neue Richtung in David entschieden hervortreten.

Den besseren Köpfen, zumal Diderot, war die Ahnung dieses Endes schon aufgegangen. Er war sich klar darüber, daß, was im Leben, „auf der Straße und in der Gesellschaft" für schön galt, dem wahren Wesen der Kunst geradezu entgegen war, daß mithin die Kunst, die dieser konventionellen Schönheit diente, in sich selber zerfallen mußte. Er empfand die Nothwendigkeit eines Umschwunges, wie Grimm und d'Alembert ein wenn auch unbestimmtes Vorgefühl der politischen Revolution hatten.

Um so gründlicher aber, um so einschneidender mußte die Umwälzung innerhalb der Kunst ausfallen, als der Umsturz aller bestehenden Verhältnisse zugleich die politische und bürgerliche Ordnung, die Gesellschaft und die Gesittung mit scharfem Schlage entzwei hieb. Alle Rechtszustände waren unter der königlichen Willkürherrschaft unsicher geworden, selbst die Privilegien in schwankenden Fluß und unter sich in Streit gerathen; Adel und Bürgerthum, im gemeinsamen Jagen nach Reichthum und Genuß sich mischend, standen sich doch zugleich in starrer Feindschaft gegenüber; das Volk aber, von Allem ausgeschlossen, von Allen ausgesogen, erhob sich gegen Beide, wie gegen das Königthum, überhaupt gegen die ganze Ordnung der Dinge, in dumpfem, aber unheilschwerem Groll der Empörung. Als dann in seinem Ausbruch Alles zusammenstürzte und die ganze bestehende Welt, sei es gleich, sei es allmälig, in Trümmer fiel, da war auch die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts untergegangen, und damit, wie die bisherige Gesittung, die überkommenen Ideale und Formen wie thönerne Götzen zerschlagen.

Zweites Kapitel.

Die Stellung der Malerei im neunzehnten Jahrhundert.

1.

Der Geist des neunzehnten Jahrhunderts. Die kritische und geschichtliche Denkweise in der Kunst.

Vielleicht hat in der ganzen Kulturgeschichte keine Epoche so scharf, wie die unsrige, von den vorangegangenen Zeiten sich abgetrennt, so rasch und entschieden die überkommenen Lebensformen und Anschauungen abgeworfen. Das schließt natürlich nicht aus, daß eine Menge Fäden aus der abgelaufenen Epoche in die neue herübergreifen; nie reißt der menschliche Geist seine Entwickelung ganz ab, um sie wieder ganz von vorn zu beginnen. Aber jene Fäden sind gleichsam die neugesponnenen, die er als vorsorglicher Arbeiter für das neue Gewebe vorbereitet, ehe er das verbrauchte alte, die überlieferte Form des Gesammtdaseins völlig zerreißt. Und wahrlich, diese Form ist nie so schnell, so vollständig in Fetzen zerfallen. Denn so mit einem Male die ganze gesittete Welt umstürzend, mit so stürmischem Fuße ist selbst das größte umgestaltende Princip, das Christenthum, in die Geschichte nicht eingetreten.

Für diesen plötzlichen Einbruch des Bestehenden ist die französische Revolution der schlagende Ausdruck. Sie war der Blitz, der nicht blos das alte Staatsregiment, sondern auch die alte Gesellschaftsform mit kurzem raschem Schlag vernichtete. Alles sollte untergehen, jede aufgerichtete Gewalt, jede anerkannte Macht, alle Ueberlieferung, alle Sitte und Gewohnheit des Lebens. Selbst aus dem menschlichen Geiste sollte ausgerottet werden, woran er bisher in hergebrachtem Vertrauen gehangen hatte. Und wenn sich in Frankreich diese Umwälzung mit einem Male vollzog, so griff sie in Deutschland deßhalb nicht weniger tief, weil sie nur allmälig und durch heftige Stöße von außen vor sich ging. Es war unser Schicksal, daß wir die Geschichte erlitten, während die Franzosen sie machten. Zugleich aber

erfolgte bei uns ganz selbständig, schon vorher beginnend und über die Zeit der Revolution hinausgreifend, der große geistige Umschwung, der uns in der Philosophie und Dichtung an die Spitze der modernen Völker brachte. Und so mächtig wirkte sowol die politische Bewegung der Franzosen, als die geistige der Deutschen auf die Geschicke oder doch auf die Gesittung des civilisirten Europa's, daß ihre Schwingungen die übrigen Länder mit ergriffen, sei es nun, daß sie auf verwandte selbständige Regungen trafen oder die erschlafften Völker mit sich fortrissen.

Hier treffen wir auf ein eigenthümliches Merkzeichen der neuen Zeit: die Entwicklung ihrer Kultur ist eine gemeinsame, gleichartig alle gesitteten Nationen umfassende und fortschreitende. So einschneidend die staatlichen Veränderungen sind, die das beginnende Jahrhundert vollbringt: sie bestimmen nicht mehr den Charakter der Epoche. Die Gewalt der französischen Revolution faßt sich schließlich in eine einzelne heldenmäßige Kraft zusammen, welche die Welt umzugestalten und ihrer Herrschaft zu unterwerfen droht; aber diese Kraft geht unter und besiegelt mit ihrem Sturz endlich nichts als die Gleichberechtigung der Völker. Die letzte geniale Persönlichkeit der That, so scheint es, auf lange Zeit hinaus. Die Macht des allgemeinen Geistes gipfelt nicht mehr in einer einzelnen, die Geschichte in sich aufnehmenden und bestimmenden Spitze. Sie geht in die Breite. Daher auch das merkwürdige Schauspiel einer großen, in die Weltgeschichte so tief einschneidenden Periode, wie je irgend eine, ohne Religionsstifter, ohne Reformatoren und ohne Gesetzgeber.

Das ist das zweite Merkzeichen, mit jenem ersten in engster Wechselwirkung: die Menschheit theilt sich nicht mehr in eine leidende Masse und eine kleine Schaar Auserleseuer, von welcher Erstere ihren Glaubeu, ihr Gesetz und ihr Schicksal empfinge. Es wird Ernst mit dem Princip, das in noch religiöser Fassung befangen von Christus in die Welt gebracht und von der Reformation erneuert ist. Der Mensch richtet nicht mehr aus eigenen Mitteln ein übernatürliches Reich auf, dem er dann blindlings sich unterwürfe und sehnsüchtig zustrebte. Sondern wieder zu sich gekommen ergreift er mit allen Kräften von dieser Welt als seiner eigentlichen Heimat Besitz, macht sie sich nach allen Richtungen zu Eigen, vollendet sie durch die Ordnung seines gesellschaftlichen Lebens und bestimmt so, seine eigene Vorsehung, zugleich den Inhalt und Lauf seines Daseins. Das kann nicht mehr die That sein des einzelnen Genius, der der Gesammtheit als ein Geschenk zubringt, wozu sich deren Kraft, noch nicht voll genug,

um sich in Alle zu ergießen, in ihm gesammelt hat. Jenes Princip vollzieht sich erst dann zu seiner Wahrheit, wenn es durch die Arbeit des ganzen Geschlechtes, durch das Zusammenwirken vieler ausgebreiteter Kräfte erfüllt wird. Denn eben dies, daß der menschliche Geist Herr seiner und der Erde werde, daß er sich und sein Schicksal bestimme, setzt voraus, daß diese Herrschaft und diese Selbstbestimmung das eigene Werk Aller sei.

Das eigenthümliche Mittel, welches das Jahrhundert anwendet, um zu diesem großen und gemeinsamen Ziel zu gelangen, ist das dritte Merkzeichen der Zeit: die Verbreitung sowol als die Vertiefung der Bildung. Diese ist es, die ebenso die Selbstbetheiligung am öffentlichen Leben, an allen Interessen der allgemeinen Wolfahrt als die innere und äußere Befreiung von der Autorität ermöglicht. Diese Ausströmung der Bildung in die Gesammtheit kann natürlich nicht so verstanden sein, daß sich Alle gleichmäßig zu ihr erheben; aber an die Stelle der Wenigen, welche die Menschheit lenkten und ihren Lauf bestimmten, sind die Vielen getreten, welche in allen Dingen die Selbstregierung herbeiführen, und täglich mehr setzt sich die Aristokratie des Geistes, die letzte, die nach der der Geburt und der des Geldes noch gültig ist, in Demokratie um.

Nichts offenbar scheidet die neue Zeit so scharf von den früheren, als diese Einkehr des Menschen in sich selbst und in die Wirklichkeit, die sich gleichzeitig auf allen Gebieten des Lebens und im allgemeinen Bewußtsein vollzieht. Vielleicht, daß unsere Nachkommen in der gesammten Geschichte seit Christus von der französischen Revolution und von der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts den zweiten Hauptabschnitt datiren werden, während sie in den ersten die Entwickelung der ganzen christlichen Welt sammt der Reformation zusammenfassen. Aber so entschieden auch diese Abtrennung ist, so bringt es doch zugleich jenes Prinzip der modernen Zeit mit sich, daß sie inniger wie jede andere an die Vergangenheit anknüpft, indem sie die Arbeit der verflossenen Jahrhunderte und Geschlechter aufnimmt. Als deren Nachfolgerin hat sie das Bewußtsein, daß sie unwiederbringlich dahingegangen sind; aber sie fühlt sich zugleich als der Erbe, der ihre Verlassenschaft anzutreten hat. Indem nun der Geist alles Menschlichen und dieser Welt als seines Eigens gewiß ist, untersucht er wie ein guter Wirthschafter den ihm überlieferten Besitzstand und gewinnt aus ihm neue Schätze. Die Bildung, die ganze Wirklichkeit als die wahre Stätte des Menschen umfassend, findet in ihr zwei Reiche: die Natur und die Geschichte. So bewirkt sie, indem sie von der Selbst-

bestimmung des menschlichen Wesens ausgeht, die Naturwissenschaft und das Verständniß des geschichtlichen Lebens.

Letzteres, welches nun zum ersten Male die Geschichte als Entwickelung begreift, findet eben damit den Zusammenhang der neuen Welt mit der vergangenen. Es ist uns kein Zweifel mehr, daß die neue Zeit ihre Wurzeln im Alterthum, in der Periode des Humanismus und der Reformation, endlich im Zeitalter der Aufklärung hat; daß wir aus diesen die Säfte unseres Lebens gesogen und von ihnen genährt neue Früchte zu treiben haben.

So ist unser Zeitalter — soweit der Mitlebende zu sehen vermag — ein ganz neues und eigenthümliches. Ganz abgeschnitten von der Vergangenheit und doch auf ihren Schultern sich erhebend; fertig mit den alten Lebensformen und den jenseitigen Gestalten, welche die sich selbst täuschende Phantasie abgelaufener Zeiten außer und über sich gestellt hatte, und doch die Kräfte und Werke dieser Zeiten in sich herübernehmend und fortbildend. Nicht mehr der vernichtende Kampf sich gegenüberstehender, in einseitiges Handeln ausbrechender Interessen bestimmt den Charakter des Jahrhunderts und seine Entwickelung, sondern der friedliche Wetteifer der Bildung. Keiner äußeren Autorität unterworfen, nicht mehr blind ergeben in die Fügung eines unbegreiflichen jenseitigen Willens, erleidet es nicht mehr in blinder Befangenheit sein Schicksal; sondern mit hellem Bewußtsein tritt es in seine Aufgabe ein, die es zu erfüllen bemüht ist, nur so weit es sie als seine wahre erkannt hat.

Wie aber verhält es sich in dem so beschaffenen Jahrhundert mit der bildenden Kunst? Wie weit sind seine unterscheidenden Hauptzüge einer neuen eigenthümlichen Entwickelung derselben günstig oder entgegen? Welcher Art die geschichtliche Entwickelung der modernen Malerei ist, steht mit diesen Fragen im engsten Zusammenhang.

Ein Umschwung des geistigen und öffentlichen Lebens, der den Menschen auf sich selber anweist, auf eine natürliche Ordnung der Dinge stellt und damit alle seine Kräfte entfesselt, scheint ganz dazu angethan, auch eine neue Blüte der Kunst zu treiben. In einem neuen Lichte erscheint dem aufgehellten und seine Klarheit zurückwerfenden Geiste die überkommene Welt und er selber errichtet auf den Trümmern der untergegangenen Zeiten eine neue. Er wird das Bedürfniß haben, beide in den freien Schein der Form zu erheben und in diesem Bilde sich seines neuen Daseins doppelt zu freuen.

Um ſo günſtiger ſchienen die Verhältniſſe für die Erneuerung der Kunſt zu liegen, als die ſchöpferiſche Kraft des Zeitalters in der Dichtung ſowol als in dem tieferen Verſtändniß der Kunſt voll und reif ſchon aufgebrochen war. Die Poeſie war ja der politiſchen Umwälzung vorausgegangen; ſie hatte zuerſt das Schäfergewand und den Flitterſtaat der Mythologie ebenſo wie den Reifrock abgeworfen, dagegen ſich mit Innigkeit in die Natur verſenkt und in vollen Tönen ſowol die einfachen Empfindungen als die großen Leidenſchaften der menſchlichen Bruſt gegriffen. Andererſeits hatte zwar die Verſtandesaufklärung, indem ſie die Welt in den Geſichtskreis der Nützlichkeit hereinzog und an alle Erſcheinungen den gleichen logiſchen und moraliſchen Maßſtab legte, das Auge für ihre Eigenthümlichkeit verloren; ſie hatte keinen Sinn für das Inſtinctive und Geniale und daher kein Verſtändiß weder für die Gebilde der Natur noch für die Schöpfungen der Kunſt. Man braucht nur in die Schriften von Batteux und Hagedorn*) einen Blick zu werfen, um zu ſehen, wie verſchloſſen der Aufklärung das Weſen der Kunſt war; der eine erklärt dieſe für Nachahmung der „ſchönen Natur“ und ſetzt alſo ein Räthſel an die Stelle des anderen, der andere ſieht in der Malerei nichts weiter als eine Dichtkunſt in Linien und Farben. Aber indem die Aufklärung die eitlen Gebilde einer in Selbſttäuſchung befangenen Phantaſie, die Irrthümer und Vorurtheile zerſtörte, welche bisher um das Auge eine Binde oder das bunte Gewebe eines trügeriſchen Schleiers gelegt hatten; indem ſie, mit einem Worte, durch ihre Verneinungen den Geiſt reinigte und verjüngte, bereitete ſie zugleich eine neue und einfache Anſchauung vor, welche die Dinge in ihrem wahren Lichte und in ihrem ächten Schein zu erfaſſen vermag. Und ſo arbeitete auch ſie der Erneuerung der Kunſt in die Hände.

Von größerer Bedeutung aber für dieſe iſt, daß noch innerhalb des achtzehnten Jahrhunderts große Vorläufer der neuen Zeit auftreten, welche, der Eine mit nachempfindender Begeiſterung, der andere mit durchdringender Einſicht das wahre Weſen der Kunſt aufdecken. Aus dieſem Geſichtspunkte angeſehen ſind die näheren Beſtimmungen, über welche ſich zwiſchen Winkelmann und Leſſing eine Polemik entſpann, gleichgültig. Darauf kam es an, daß beide die Kunſt als die ſelbſtändige Welt des Schönen und das Schöne als Form erkannten. In der Antike fand Winkelmann

*) Batteux, les beaux arts reduits à un même principe. 1742. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. 1762.

wieder, was der Kunſt des Rokoko ſo gänzlich abhanden gekommen war: eine ideale formvollendete Natur, die zugleich ſeelenvoller Ausdruck war. Zudem mit ebenbürtigem Sinn in ſie eingelebt, eröffnete er zuerſt das Verſtändniß ihrer geſchichtlichen Entwickelung: er ſo überhaupt der Erſte, der das Leben der Geſchichte aus ſich ſelber zu erfaſſen, ſeine Siegel zu löſen wußte. Wenn er, der ſelber mit der ſchöpferiſchen Empfindung des Dichters das Kunſtwerk wiederbelebte, dabei noch die Grenze zwiſchen Poeſie und bildender Kunſt verwiſchte, ſo fand ſich dagegen in Leſſing der ſchärfere und kühlere Geiſt, der die Gattungen ſonderte und nach den eigenthümlichen Geſetzen einer jeden forſchte. Mag nun ſeinerſeits er, der nicht wie Winkelmann durch eigene Anſchauung in die Kunſt eingedrungen war, die Grenzen der Malerei zu eng gezogen haben, indem er als ihr Prinzip die Schönheit der Form beſtimmte, welcher der Ausdruck ſich unterordnen müſſe: ſo hat er ihr, die man in Folge des ausſchweifenden Allegorienweſens faſt nur als „ſtummes Gedicht" betrachtet hatte, doch ihr eigenes Gebiet zurück gegeben. Beide aber kamen darin überein, daß ſie in der bildenden Kunſt ein beſonderes Ideal wiederentdeckten, deſſen Darſtellung als die Schöpfung des Schönen ſich ſelbſt Zweck iſt und weder mit logiſchen Begriffen noch mit moraliſchen Lehren etwas zu ſchaffen hat. Sie vollbrachten ſo im Namen der Kunſtanſchauung, was ſpäter Kant im Namen der Philoſophie leiſtete. Indem dieſer den reinen Begriff (die „intereſſeloſe" Welt) des Schönen entdeckte und die Kunſt einerſeits als Produkt des Genies, andrerſeits als Erzeugung des Schönen beſtimmte, errichtete er das Fundament der modernen Aeſthetik und gab den Forſchungen ſeiner Vorgänger die wiſſenſchaftliche Ergänzung. Endlich verbreitete gleichzeitig das große Werk von Stuart und Revett (Alterthümer Athens, ſeit 1762) die genauere Bekanntſchaft mit den klaſſiſchen Ueberreſten der griechiſchen Kunſt in den weiteren Kreis der Gebildeten.

In jenen Unterſuchungen zeigt ſich ſchon der eigenthümliche Geiſt des neuen Zeitalters und ſein Verhältniß zur Kunſt. Diesmal gingen der Produktion die geſchichtliche Betrachtung und das kritiſche Verſtändniß voraus. Ein Verhältniß, bei dem die ſich erneuernde Kunſt nur gewinnen zu können ſchien; und in der That wirkten auf dieſe, wie wir ſehen werden, die Studien Winkelmanns und Leſſings zurück. Der geniale Sinn, mit welchem dieſe belebend in die Tiefe der Kunſt eindrangen, der ſchöpferiſchen Einbildungskraft verwandt, mußte ebendeshalb den nachfolgenden Künſtlern zu gute kommen. Um ſo leichter konnten ſich Letztere aus dem trüben ſtehen-

den Waſſer der überkommenen Anſchauung und Manier retten, als Erſtere ſchon auf die ächte Quelle zurückgegangen waren.

Aber der Vorgang der Theorie war zugleich ein deutliches Zeichen, daß wenigſtens am Beginn der Epoche die aufnehmende Fähigkeit die produktive in der bildenden Kunſt überwog. Es war das der naturgemäße Anfang des Zeitalters der Bildung. Ueber Kunſt zwar haben auch ſchon die Alten geſchrieben und noch während der Blüte ihrer ſchöpferiſchen Periode; zudem nicht blos die Architekten, ſondern auch die Maler, ein Parrhaſios, Euphranor und Apelles über ihr eigenes Fach. Allein hier folgten eine Theorie, welche wol nur Regeln für den Künſtler gab, und eine Beſchreibung, die ſich an die vorhandenen Kunſtwerke hielt, erſt auf die Produktion; dort hingegen brach die Literatur der Kunſt die Bahn, indem ſie in der Zeit des Verfalls ihr ächtes Weſen hervorhob und auf das Muſter des klaſſiſchen Alterthums zurückwies. Auf dieſes hatten auch die Architekten, zum Theil ſelbſt die Maler der Renaiſſance zurückgegriffen, aber aus rein künſtleriſchem Intereſſe und mit unmittelbar nachbildendem Trieb. Es war das ein durchaus praktiſches Verhältniß, zu dem die Kritik und die geſchichtliche Forſchung ſo wenig mitwirkten, daß man faſt unterſchiedslos das Verſchiedenſte aus der Antike aufnahm und ſich in der Wahl der Muſter faſt ausſchließlich ſeinem glücklichen Gefühl, dem damals freilich ſo feinen äſthetiſchen Sinne überließ.

Ganz anders ſtand die neue Forſchung zur Antike und zur Kunſt überhaupt. Die Kunſtkritik — hier iſt natürlich nicht von der neueſten Feuilletonwaare die Rede, die weder die Kunſt fördert, noch das Publikum aufklärt, ſondern nur zwiſchen beiden den geſchwätzigen und charakterloſen Zwiſchenträger macht — die Kunſtkritik im guten Sinne des Wortes, welche die Kunſtgeſchichte als Begriff der Entwicklung in ſich ſchließt, iſt wie die Aeſthetik ein Erzeugniß des modernen Geiſtes. Leſſing, der an dieſer Schöpfung durch die ihm eigene Verbindung von zergliederndem Scharfſinn und nachſchaffendem, ich möchte ſagen genialem Verſtand keinen kleinen Antheil hatte, durfte daher mit voller Zuverſicht behaupten: „Wir ſind darin einig, daß die Kritik für ſich eine Wiſſenſchaft iſt, die alle Cultur verdienet; geſetzt, daß ſie dem Genie auch zu gar nichts helfen ſollte.“ Wie es ſich nun auch mit Letzterem verhalten mag: ſo viel wenigſtens iſt ausgemacht, daß eine ſo kritiſch angelegte Zeit nicht naiv, nicht unmittelbar produktiv geſtimmt ſein, vielmehr dem ſchaffenden Talent die Reflexion beimiſchen oder doch als Begleiterin zur Seite ſtellen wird.

Namentlich die bildende Kunſt ſollte von dieſer kritiſchen Richtung mancherlei Einflüſſe erfahren und ihrem geſchichtlichen Zuge folgend mehr wie einmal Form und Anſchauung vergangener Kunſtperioden zu erneuern ſuchen. Für die Poeſie lagen die Dinge anders. Sie hatte um ſo leichteres Spiel, als die neue Bewegung beſonders auf dem Gebiete der Vorſtellung ſich vollzog; ſie konnte urſprünglich und ſchöpferiſch ſein, indem ſie dem neuerwachten Leben des in ſich eingekehrten und die Welt in ſich zurücknehmenden Menſchen unmittelbaren Ausdruck gab; in dem biegſamen Stoff einer ſchon entwickelten Sprache vermochte ſie auch die dunklen Stimmungen des Geſammtlebens leicht und raſch zu geſtalten. So nahm ſie wol auch vergangene Kunſtformen in ſich auf, aber erſt in zweiter Linie und mit vorwiegender Selbſtändigkeit. In dem Bunde, den ſie mit dem kritiſchen und geſchichtlichen Bewußtſein ſchloß, war ihre ſchöpferiſche Eigenthümlichkeit das beherrſchende Element. In der bildenden Kunſt dagegen fand entweder das umgekehrte Verhältniß ſtatt oder hielten ſich beide Seiten in ſchwankender Wage das Gleichgewicht.

2.

Das Verhältniß der bildenden Kunſt und die verſchiedene Stellung ihrer einzelnen Zweige zur neuen Epoche.

Dieſes Verhältniß der bildenden Kunſt zur kritiſchen und geſchichtlichen Denkweiſe der Zeit erklärt ſich einfach. Ausgelebt hatte ſich, wie wir geſehen, die manierirte und entartete Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts zugleich mit der Geſittung und den öffentlichen Zuſtänden; als dieſe Welt zuſammenbrach, war auch jener mit Einem Schlage ein Ende gemacht. Damit war ihr Alles, ſowohl der bisherige Inhalt, als die bisherige Form abgeſchnitten. Und ſo fand ſie ſich am Eintritt in ihre neue Laufbahn einer doppelten Schwierigkeit gegenüber: weder kam ihr gleich ein Neues in beſtimmter anſchaulicher Geſtalt entgegen, noch vermochte ſie unmittelbar aus ſich ſelber die Mittel der Darſtellung zu nehmen.

Eine ſelbſtändige Entwicklung der bildenden Kunſt ſetzt immer zweierlei voraus: einmal die Ausbildung des formalen Elements an der Hand der Schule und der Ueberlieferung und zum andern eine gewiſſe Feſtigkeit der öffentlichen Lebensformen und Verhältniſſe. Der Inhalt der Zeit muß ſchon zu einer gewiſſen Deutlichkeit, zu beſtimmten Zuſtänden ausgeprägt ſein, damit ihn die Kunſt in ein Gebilde faſſen kann, das mit bekannten Zügen zum mitlebenden Geſchlecht ſpricht; andererſeits die Behandlung der

Form und der Technik eine gewisse Freiheit und Sicherheit erlangt haben, um ein solches Gebilde schaffen zu können. Man hat bisher zu wenig beachtet, daß es diese beiden Bedingungen sind, welche die Stellung der Kunst zum öffentlichen Leben und zur politischen Geschichte bestimmen. Keine Frage, daß die freiheitliche nationale Entwicklung ein mächtiges Förderungsmittel für die Kunst ist. Aber nur, wo sie in allmäligem Laufe erfolgte, wo sie so der letzteren Zeit ließ, ihre formale Seite in stetem Fortgang auszubilden, und sie selber das Gesammtdasein zu festen greifbaren Zuständen gestaltete, Menschen und Dingen eine deutlich ausgesprochene, charaktervolle Erscheinung gab: nur da kam die Kunst zu einer eigenthümlichen und vollen Blüte. Das bezeugen Griechenland, die italienischen Republiken, die freien deutschen Reichsstädte und der Aufschwung der Niederlande im 17. Jahrhundert. Und umgekehrt kann sie, wenn auch nicht die höchste Vollendung, doch immerhin eine hohe Stufe erreichen, wo zwar die politische Freiheit fehlt, aber die Gesittung und Phantasie des Volkes, von der Form der Staatsregierung wenigstens nicht eingeengt, noch verkehrt, zu greifbaren Zügen sich ausgeprägt haben und andrerseits jene zweite Bedingung, die Ausbildung der Form durch die Ueberlieferung und den Fortschritt der Schulen, sich findet. So verhielt es sich mit der Kunst des spätern Griechenlands, der römischen Architektur, den Spaniern und Franzosen des 17. Jahrhunderts. Wo aber durch den erschütternden Eintritt eines neuen Princips die alte Welt, sei es plötzlich oder allmälig in Trümmern fällt, die gewohnte Form des Daseins zerschlagen, die alte Kultur durch eine neue hinausgedrängt, die Phantasie der Völker von ihrem bisherigem Inhalt entleert wird: da verläßt die Kunst nackt und hülflos das zusammenbrechende Haus und irrt unstät, verarmt, obdachlos umher, bis sie in der neu sich bildenden Welt Mittel und Kräfte findet, sich einen neuen Heerd zu gründen. Wie lange brauchte sie bei der Ausbreitung des Christenthums, dann nach dem Eintritt der Reformation, bis sie es wieder zu einer selbständigen und volleren Blüte brachte, weil eben der Aufgang der neuen Zeit jene beiden Lebensbedingungen ihr abschnitt. Ohne Zweifel bereiten die großen Wendepunkte der Geschichte den fruchtbaren Boden für ein eigenthümliches Kunstleben; aber die stürmische Zeit selber, in der sie einen alten Weltzustand aus den Fugen heben, um einen neuen einzusetzen, ist der friedlichen Arbeit der Phantasie nicht günstig.

Wie steht nun die Kunst in der neuesten Zeit? Der Umschwung des politischen und geistigen Lebens am Ende des vorigen Jahrhunderts, plötz-

licher und ebenſo tief, wie irgend eine Epoche, in die Geſchichte einſchneidend, hat ebendaher um ſo gründlicher mit den überlieferten Formen aufgeräumt. Kaum iſt ſeitdem und ſeit der Umwälzung aller ſtattlichen Verhältniſſe eine Spanne Zeit verfloſſen; noch iſt unſer Jahrhundert in der gährenden Bewegung begriffen, ein Neues im Werden erſt, manches Alte denn doch wieder wie die letzten Fetzen einer abgeſtreiften Hülle mit herübergeſchleppt; und während die neuentdeckten Mittel des Verkehrs, des Handels und der Induſtrie allmälig der Welt einen ganz andern Zuſchnitt geben, ſchwanken die Formen der Geſittung und des öffentlichen Lebens bald in raſchem Wechſel, bald in ſchleichender Langſamkeit, unfertig und unbeſtimmt, gleichſam noch auf dem „ſauſenden Webſtuhl“ der haſtigen Zeit. So prägt ſich keine Geſtalt, keine feſte Erſcheinung aus und das Jahrhundert bietet der Kunſt keine Handhabe, an der ſie es faſſen könnte. Dazu kommt noch, daß dieſer nun zum erſten Mal die ſichere und bequeme Grundlage der Religion ganz entzogen iſt. Still und allmälig hat ſich im modernen Bewußtſein nach dem Vorgang der Wiſſenſchaft die Auflöſung des poſitiven Chriſtenthums vollzogen, aber ſo gründlich, daß weder von ihrem Inhalt das Gemüth noch erwärmt, noch von ihren Geſtalten die Phantaſie bevölkert wird. Und während ſo der Kunſt ein greifbares Gegenüber fehlt, die aalglatte, bewegliche Welt der Gegenwart unter den Fingern wegſchlüpft: fand ſie ſelber wol in dem raſchen Lauf der Dinge die Zeit und Muße, ſich aus der Ueberlieferung oder aus der Natur eine eigenthümliche Anſchauung und Form zu bilden?

So ſchienen am Beginn der Epoche die Verhältniſſe für eine neue Entwickelung der Kunſt ſo ungünſtig als möglich zu liegen. Allein eben das, was wol einem naiven und urſprünglichen Aufſchwung derſelben hätte hemmend in den Weg treten können, nämlich die kritiſche und geſchichtliche Bildung des Zeitalters, gerade das wirkte nun in hohem Grade anregend und fördernd ein. Die Ueberlieferung — diejenige, die ſich unbewußt und unwillkürlich vollzieht — war mit hellem Willen abgeriſſen. Aber nun ſuchte man in der weiter zurückliegenden Vergangenheit nach einem Vorbild, an das man ſich anlehnen könnte, nach muſtergültigen Geſtalten, die dem neuen Geiſte verwandt, auszuſprechen vermöchten, was ihn bewegte. Man fand dieſes Vorbild an der Hand des kritiſchen und hiſtoriſchen Verſtändniſſes, das der Produktion vorangegangen war, in der Antike. So wurde dieſe innerhalb der neuen Welt zum zweiten Mal entdeckt, um zum zweiten Male die Kunſt

zu befruchten. In ihr fand zunächst die neue Zeit Alles, was sie brauchte, um sich im Gegensatz zu der Manierirtheit und Verwilderung der vorangegangenen zu erneuern: eine große, ernste, gehaltvolle Welt aufgegangen in der Klarheit und Bestimmtheit vollendeter Form. Und so bietet sich das merkwürdige Schauspiel: fast gleichzeitig griffen die bildenden Künste insgesammt, Architektenr, Plastik und Malerei, bei allen gesitteten Nationen zum reinen Quell der Antike zurück, um sich in ihm zu verjüngen. Ein deutliches Zeichen zugleich von dem einen Merkmal der Zeit, der Macht der Bildung, die gleich mit sicherem Takt das größte Vorbild der Kunst traf, und dem andern, der einheitlichen, alle Völker umfassenden Gesittung. Es waren diesmal nicht neue, noch barbarische Stämme, die umgestaltend auf den Schauplatz der Geschichte traten, noch ein religiöses Princip, das die Menschheit zu erbittertem Kampf in feindliche Parteien spaltete; sondern Kulturvölker, die eine Periode der Entwicklung schon zurückgelegt hatten und nun aus eigener Kraft eine neue höhere vorbereiteten. Daß sie in dieser, trotz der gährenden, drängenden Wirklichkeit, von vornherein der Kunst eine, und nicht die letzte Stelle anwiesen, daß sie gleich die schöne Gewißheit des neuen Aufschwungs im Bilde, in der heitern unverkümmerten Welt des Scheins vor sich haben wollten, das ist wahrlich keins der schlimmsten Zeichen unseres Jahrhunderts.

Und öfter noch sollte sich jener dem modernen Zeitalter eigene Zug wiederholen, öfter noch im gemeinsamen Fortgange die gesammte Kunst an den aus dem tieferen Verständniß der Geschichte neuaufgerichteten Vorbildern ihre weitere Ausbildung anstreben. Ja, wir werden sehen, daß sie hierin bisweilen des Guten zu viel that und Formen wiederaufnahm, die sie besser ganz der antiquarischen Forschung und dem bloß geschichtlichen Interesse überlassen hätte. Doch sie machte, wie dem auch sein mag, so an der Hand der Bildung den ganzen künstlerischen Lauf der Vergangenheit durch, und so entstand ihr ungesucht, wie von selbst die Aufgabe: sich die vollendete Formenwelt der mustergültigen Epochen, in der die Erscheinung der Natur zur schönen durchaus belebten Gestalt umgeschaffen ist, zum freien Mittel anzueignen, in welchem sie, was die neue Phantasie bewegt, zu vollem sicherem Ausdruck bringen könnte. Die Zeit einer neuen Renaissance war aufgegangen.

So scheint die moderne Kunst wenigstens das Eine gefunden zu haben oder doch noch finden zu können: das Wie? sie es machen müsse, um eine neue, eigenthümliche Blüte zu treiben. Für die Formenschönheit, die Ge-

ſtaltenfülle und -beſtimmtheit, welche ihr der unmittelbare Anblick der Gegenwart verſagt, kann ſie zum Theil wenigſtens einen Erſatz in der Kunſt der Vergangenheit finden: ſie kann von ihr lernen, wie ſie die Natur, die Wirklichkeit wiederzugeben und umzubilden habe, um in ihr den Inhalt des modernen Geiſtes zu verſinnlichen. Nicht ſo leicht aber als das Wie? ſcheint ſich das Was? eben dieſer Inhalt des modernen Lebens zu geben. Wie oben bemerkt: in der raſtloſen Unruhe des Werdens, in der Schwebe zwiſchen einer abgethanen und aufſteigenden neuen Welt hat er ſich noch nicht in ſicher umriſſene Formen ergoſſen und bietet daher der bildenden Hand des Künſtlers nur ſchwankende, wechſelnde, in ihrer ſteten Bewegung kaum faßbare Züge. Eins iſt in der allgemeinen Umwälzung mituntergegangen, für die Kunſt ein großer Verluſt: die naive und daher charaktervolle Einſtimmung des Lebens und der Erſcheinung. Daß zudem das Jahrhundert mehr in das weite und gleichförmige Kulturfeld der Bildung ſich ausbreitet oder in die Tiefe des Geiſtes gräbt, als zu entſchiedenem Thun und Handeln hervortritt; daß es an die Stelle einzelner heldenmäßigen Perſönlichkeiten die geſitteten Vielen ſetzt; daß es endlich im Bewußtſein ſeiner geiſtigen Bedeutung den Werth des Aeußeren und der Geſtalt als gleichgültig herabdrückt: das Alles erſchwert der Kunſt nur um ſo mehr, die Wirklichkeit, ſo weit ſie vom ächten Gehalte der Zeit bewegt iſt, im Bilde zu faſſen.

Und doch wird man von einer eigenthümlichen Entwicklung, von einer *Geſchichte* der modernen Kunſt nur ſoweit reden können, als dieſe dem ſelbſtändigen, erfüllten Weſen der Zeit zu folgen, von ihm die Welt ihrer Gegenſtände zu empfangen, ſeine Hauptzüge ausdrucksvoll wiederzugeben vermag. Nur dann auch wird ſie die aus der Vergangenheit aufgenommenen Formen eigenthümlich gebrauchen und zum belebten Ausdruck des modernen Geiſtes fortbilden lernen. Beides wenigſtens bis zu einem gewiſſen Grade zu vollbringen — ſoweit es die Gunſt der Verhältniſſe überhaupt zuläßt — war bis jetzt nur die *Malerei* im Stande. Die *Baukunſt* wie die *Plaſtik* haben ſich mehr oder weniger auf die nachbildende Aufnahme früherer Formen beſchränkt und ſo nur in untergeordnetem Maße den eigentlichen Inhalt des Zeitalters auszuſprechen vermocht.

Es lag das nach den Bedingungen der Zeit in der Natur der beiden Künſte. Daß unſere Periode zu einer eigenthümlichen Stylbildung in der *Architektur* ebenſo wenig beſtimmt, als befähigt iſt, iſt nur oft genug erläutert worden; auch habe ich dieſe Frage, ſowie die Stellung der heutigen

Baukunst zu den verschiedenen Stylen der Vergangenheit und ihre daraus sich ergebende Aufgabe schon anderwärts ausführlich besprochen*). Daher hier nur soviel: die Architektur, mehr wie jede andere Kunst gebunden an die Bedingungen des Stoffs und an gewisse struktive Gesetze, findet für dieselben in ihren verschiedenen Epochen die wahren und vollendeten, d. h. immer giltigen Formen; diese haben die späteren Bauperioden für ihre objektiven Zwecke mit selbständiger Gestaltungskraft zu verarbeiten und so in der neuen Verbindung derselben einen Bauorganismus herzustellen, der ebenso die großen Charakterzüge ihres Lebens als die Grundstimmung ihrer Phantasie zu eigenthümlichem Ausdruck bringt. In den schwankenden Verhältnissen und dem Uebergangswesen der Neuzeit haben sich bis jetzt weder erstere noch letztere zu fester faßlicher Erscheinung ausbilden können und daher will sich auch die rechte Weise jener selbständigen Verarbeitung nicht finden lassen. So handelte es sich in Wahrheit bisher nur um eine einsichtige Reproduktion früherer mit Verständniß frei gewählter Style. Wol nichts so Schwächliches und nichts so Mißlungenes hat die Kunstwelt je gesehen, als die neuesten Versuche eines modernen Baustyls, die ohne Ausnahme das Brandmal sinnloser Willkür und einer ausgehöhlten aber aufgeblasenen Phantasie an der Stirne tragen. Erst die neueste Zeit, in der auch der Charakter des Gesammtlebens sich deutlicher auszuprägen beginnt, zeigt einzelne hoffnungsvolle Anfänge einer mehr selbständigen Fortbildung der Architektur. Indem sie entschiedener und mit tieferer Einsicht als bisher an die Renaissance anknüpft, deren Anschauung und Denkweise der unsrigen innig verwandt ist, erschließt sich ihr ein noch immer fruchtbares Feld neuer Kombinationen, in denen sich die Zwecke und die Stimmung der Gegenwart noch am ehesten zum Ausdruck bringen lassen. Zugleich scheint sie sich innerhalb dieser Bauweise strenger an das edle Maß der klassischen Formen halten zu wollen, und möglich, daß von dieser neuen Läuterung der Renaissance durch die Antike eine bis zu gewissem Grade eigenthümliche Bauperiode anhebt.

Auch das Andere, daß in der Neuzeit die Plastik eine selbständige Entwickelung nicht durchlaufen kann, so Anerkennenswerthes sie leisten mag, brauche ich wol nicht auszuführen. Sie ist die Kunst, welche genöthigt ist, „die Schönheit des Weltalls fast auf einem Punkte zu zeigen, ihr Werk ganz abzusondern, um es mit sich übereinstimmend und zu einer

*) In verschiedenen Abhandlungen der Grenzboten von 1863 und 1865 (über den modernen Baustyl und die Architektur unseres Jahrhunderts).

Welt für ſich zu machen" (Schelling). So ſind ihr Gegenſtand die göttlichen Naturen, in denen der Inhalt, die Seele, ganz aufgegangen iſt in der ungebrochenen, vollendeten Form, die reine, unverletzte, ideale Welt des Schönen. Das Erzeugniß alſo einer Phantaſie, der die unſrige in gewiſſem Sinne gerade entgegengeſetzt iſt. Nur in dem lebendigen Lauf der Geſchichte und in der ganzen raſtloſen Bewegung der Wirklichkeit findet dieſe die Unendlichkeit des Inhalts, gegen die ſie daher die einzelne Form herabſetzt. Höchſtens in einem Nebenzweig zeigen ſich Anfänge einer dem Zeitalter ſich anpaſſenden und zugleich lebensfähigen Skulptur: in den Denkmälern und Bildnißſtatuen der hervorragenden Männer der Geſchichte. Die einzelne große Perſönlichkeit, welche ſich durch ihre That für das Ganze in die Blätter der Geſchichte einzeichnet, faßt ſich doch hie und da in eine mächtige Erſcheinung für ſich zuſammen, die in ſich ruht und wenigſtens geiſtig in ihrer Weiſe vollendet iſt. Verſteht es der Bildhauer, die Größe einer ſolchen Individualität zum Ausdruck zu bringen und ihre Erſcheinung durch den Adel des Geiſtes, durch die Freiheit der Bewegung über das Reich des Zufälligen zu erheben, ohne ihren Charakter zu verwiſchen: ſo giebt er doch eine Art Erſatz für den Verluſt jener ſchönen Welt. Aber meiſtens wird er in den Zwieſpalt der idealen Form und Gewandung mit der Wirklichkeit gerathen und, wie das nun faſt immer der Fall iſt, in der ungewiſſen Schwebe zwiſchen beiden, keiner genugthun. Und wenn dem auch nicht ſo wäre, ſo iſt doch die Gattung ſelber zu unbedeutend, um einen eigenthümlichen Aufſchwung der Plaſtik überhaupt herbeizuführen.

So machen weder die Baukunſt noch die Bildnerei eine Entwicklung durch, welche, von dem tieferen Nerv der Zeit berührt, an ihrer inneren Bewegung Theil nähme. Sie haben daher, das Wort in ſeiner ſtrengeren Bedeutung genommen, keine Geſchichte.

Anders iſt es mit der Malerei*). Sie kann, ſie ſoll eingehen in die ganze weite Welt der Wirklichkeit, welche ſich die neue Bildung in einem bisher ungekannten Umfang erſchloſſen hat und in der als in ſeiner wahren Heimat der menſchliche Geiſt ſich nun dauernd einrichtet. Auch ihr ſind

*) Die Aeſthetik Viſcher's, deren epochemachendes Verdienſt um die Kunſtwiſſenſchaft man jetzt, da man ihre Ergebniſſe zu kleiner raſch umlaufender Münze ausgeſchlagen hat, gern beſchneiden und beſchränken möchte, hat auch das Verhältniß der Malerei zur modernen Zeit mit ſcharfem und weitem Blick in das richtige Licht gerückt. Daher ſtützt ſich die oben folgende Darſtellung zum Theil auf das Viſcher'ſche Buch; zum andern Theil freilich beruht ſie auf abweichenden Anſichten.

die großen Reiche der Natur und Geschichte durch tausend Thore geöffnet. Das ganze Gebiet der Erscheinung liegt vor ihr ausgebreitet und für sie tritt fast Alles herauf in den Schein des Lichtes; auch was in der Tiefe der Brust gährt und verborgen die Gegenwart bewegt, denn es wirft Wellen auf die Oberfläche, welche das geheimnißvolle Leben des Grundes ahnen lassen.

So hat die moderne Bildung im Zusammenwirken mit dem immer erweiterten Verkehr der Malerei eine Fülle neuer Stoffe zugeführt. In die Vergangenheit hat sich das Bewußtsein so vertraut, wie früher noch nie, eingelebt; mit ihrem geheimen Triebwerk ist ihm nun erst auch ihre Gestalt, mit der Seele der Körper deutlich geworden. Zugleich hat der wanderungslustige Sinn sowol das stille trauliche Naturtreiben der nächsten Gegenden, als die fernen Länder entdeckt, in denen noch die Natur in ursprünglicher Frische und Ganzheit Land und Menschen zusammenschließt und der farbige Schein des Lebens noch nicht in das eintönige Grau der modernen Kultur verwischt ist. Dieses große, weite Feld, im Lichte des menschlichen Blicks scheinend und glänzend, erwartet ja nur die Hand des Malers, um in erneutem Schimmer und gereinigter Form unzählige Male wiederzuscheinen.

Auch der auflösende Charakter der neuen Bildung scheint der Malerei nicht zu widerstreben. Wol läßt jene nichts, wie sie es findet, und was sie sich erwirbt, gewinnt sie nicht durch ein naives, betrachtendes Empfangen, sondern durch zersetzende Reflexion, welche die Gestalt zerstört, um sie aus ihrem Lebensnerv innerlich wiederherzustellen. Daher bricht und schneidet sie die Erscheinung, um ihr den regelrechten Wuchs zu geben, sie hat keinen Sinn für das Einfache, natürlich Gewordene, sie zerreißt die Hülle und steigt in die Tiefe hinab, um die dunkel schaffende Kraft an's Licht zu bringen. Aber was im Innern der Dinge unergründlich zurückgezogen scheint und durch das Bewußtsein an den Tag kommt, das läßt sich in gewissem Sinne auch vom Maler fassen. Denn in dem farbigen Schein der Wirklichkeit zittert und schwebt zugleich ihre verborgene Tiefe, verräth sich herausleuchtend das Geheimniß ihres Wesens und das Licht dringt gleichsam bis in die Nacht der Seele; oder um bei dem treffenden Ausdruck Hegels zu bleiben: „es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerschein der Aeußerlichkeit als *Inneres* auszudrücken unternimmt." Zugleich vermag die Malerei, indem sie ihren Gegenstand als thätiges oder leidendes Glied in eine ganze Kette von Beziehungen

einreiht, dem in die Breite gehenden Zug des modernen Geiſtes zu folgen. Denn wie im Farbenglanz der Dinge nicht bloß ihre Innerlichkeit aufleuchtet, ſondern zugleich das eine im andern ſich ſpiegelt und jedes im Wechſelſpiel der Reflexe auch die übrigen an ſich wiederſcheinen läßt: ſo faßt die Malerei die Objecte in ihrem mannigfaltigen Verhältniß zur umgebenden Welt, in dem ſie ſich gegenſeitig treiben, beſtimmen, verflechten und ſo zugleich ihre eigne Natur und die Eindrücke der Außenwelt an ſich erſcheinen laſſen. Sie führt den Menſchen mit ſeinen Stimmungen, Leidenſchaften und Eigenheiten, wie er in das Gewühl des Tages verſchlungen iſt, in die Kunſt ein; auch ſein Inneres, aufgerüttelt durch Stürme und Kämpfe, kann ſie zur Anſchauung bringen, ebenſo den Bruch mit der Natur, durch den er zwar den einfach ſchönen Einklang mit ſich und der Welt verloren, aber andrerſeits die ganze Welt gewonnen hat, um ſich in ſie und ſie in ſich hineinzubilden. Inſofern kann ſie alſo auch mit dem Bewußtſein *einen* Weg gehen: ſie kann die Unruhe des innerlich bewegten Lebens in der gebrochenen Geſtalt zum Ausdruck bringen, die Beziehungen des Geiſtes in eine reiche Fülle umgebender Dinge auseinander legen. Aber nicht bloß das ganze menſchliche Daſein, auch die äußere Natur zieht ſie in den Rahmen der Kunſt und erhebt ſie zum ſelbſtändigen Bild eines zwar noch verhüllten, aber an das Gemüth tief anklingenden Lebens. Endlich hat der Maler ſelbſt dies mit dem modernen Menſchen gemein, daß er die Wirklichkeit in ſeine Stimmung verarbeitet; er muß ſie nicht nur in ſeine Phantaſie aufgenommen, er muß ſie in der Seele mit ſeiner Empfindung zu einem Ganzen verſchmolzen haben.

Doch nicht bloß durch ihre Fähigkeit, auf die erweiterte Stoffwelt einzugehen, vermag die Malerei dem Bildungsgang des neuen Geiſtes zu folgen. Sie iſt ebenſo ſehr, und in noch weit tieferer Weiſe als Architektur und Plaſtik, im Stande, ſich die neuentdeckten Kunſtformen früherer Zeiten anzueignen. Als die vom Geiſte unmittelbar bewegte Kunſt fügt ſie ſich der Anſchauung, welche ſich in die verſchiedenen Epochen der Vergangenheit einlebt und ſucht ſich an ihnen zu einer durch ſie gereiften und erfüllten Selbſtändigkeit zu entwickeln. Ganz entſprechend der hiſtoriſchen Denkart des Jahrhunderts zieht ſie ſo zugleich nachbildend und verarbeitend ihre eigene Geſchichte in ſich hinein. Und ſo zeigt der Kunſtcharakter der neuen Zeit darin einen ganz eigenthümlichen Zug, daß die Malerei den Schweſterkünſten in der Aufnahme früherer Formen und Anſchauungsweiſen bahnbrechend und wegweiſend vorangeht.

So haben wir drei Momente, welche sich mannigfach verschlingend, bald einzeln, bald zusammen, bald sich entgegen wirkend, den Lauf der modernen Malerei bestimmen: die ihr zugebrachte ausgebreitete Stoffwelt, die Kunstweisen früherer Epochen und die eigene Wirklichkeit und selbständige Stimmung des Zeitalters. Es ist begreiflich, daß diese Momente bisweilen zusammenfallen können, wie sich denn z. B. die Anschauung des Zeitalters in der geschichtlichen Denkweise kundgibt, welche aus der Vergangenheit Stoffe und Formen für die Gegenwart herüberzieht; daß andererseits sich Gegensätze bilden, indem z. B. im Rückschlag gegen den engen Anschluß an eine frühere Form und Anschauung eine Richtung auftritt, welche in erklärtem Widerspruch gegen die Bildung eine eigenthümliche und ganz reale Auffassung der nächsten, unmittelbaren Natur zum Princip macht. Es liegt im Charakter dieser modernen Kunst, welche aus der sicheren Enge eines naiven Schaffens heraus und von der bewußten Vielseitigkeit des Jahrhunderts durchdrungen ist, daß sie sich in allen Gattungen, allen Kunstweisen versucht und alle Richtungen durchläuft.

Noch vollständiger, als in der deutschen, ist dies in der französischen Malerei der Fall. Diese ist zudem noch in dem Vortheil, eine deutliche geschlossene Linie der Entwickelung zu beschreiben. Auch sie ging, und entschiedener wie jede andere, von der Erneuerung der Antike aus; der ausschweifenden Phantasie des Rokoko ein Ende zu machen, hielt sich der ernste Sinn des Künstlers an die einfache gehaltvolle Größe und die strenge Form der klassischen Anschauung. Nach und nach erweiterte sich der Gesichtskreis, wie des Zeitalters, so auch der Kunst. Mit dem Bewußtsein Schritt haltend und zugleich von kräftigeren realen Trieben bewegt, lebte sie sich tiefer in den Kampf und die Unruhe der neueren Welt ein und versuchte, indem sie zugleich die Form fortbildete, in der Gestaltung dieses Stoffes eigenthümlich zu werden: die Zeit der Blüte und des vollen Schaffens, die deshalb Gegensätze trieb und ihre Vereinigung anstrebte. Endlich geht sie in das Drängen und Treiben der Wirklichkeit, in die gegenwärtige Erscheinung der Natur und des Lebens ein und sucht zugleich in der überraschenden Naturwahrheit der Form selbständig zu sein; während sie sich andrerseits in das weite Reich der kleinen Welt, des Sittenbilds und der Landschaft, zersplittert und auf den Ausdruck eines tieferen geistigen Lebens verzichtend, aber durch die tüchtige Schule der größeren Vorgänger zu virtuoser Leichtigkeit der Behandlung durchgedrungen, vor Allem die malerische Erscheinung im Auge hat. Es ist die Aufgabe der folgenden Darstellung,

dies näher im Gang der französischen Malerei zu verfolgen; aber schon so zeigt sich, daß diese eine Geschichte hat, welche im Kulturleben dieses Jahrhunderts eine bedeutende Stelle einnimmt.

3.

Der Charakter der modernen Malerei.

Scheint also das Zeitalter wenigstens der Malerei vorab günstige Bedingungen entgegen zu bringen, so fehlt doch auch die schlimme Kehrseite nicht. Und so stark ist diese hervorgetreten, daß sie zum Theil den Charakter der zeitgenössischen Kunst im Unterschiede von den früheren Epochen bestimmt hat. Daher mag es nicht unnütz sein, schon hier, wo von dem Verhältniß der Malerei zum Wesen der Zeit überhaupt die Rede ist, einen Blick darauf zu werfen.

Wie sehr es auch im Wesen dieser Kunst liegen mag, sich in die reiche Mannigfaltigkeit der Erscheinung und in die Verwicklungen, wie in die Tiefe des Lebens einzulassen, so ist sie doch an das Gesetz aller Kunst gebunden: der Stoff, den sie gestalten will, muß vor Allem in die Phantasie eingehen. Und zum zweiten muß die Phantasie selber diesen Stoff in die sichtbare Erscheinung, in Form und Farbe ganz hinauszuführen, mit einem Wort die Welt im malerischen Schein zu sehen die Fähigkeit haben.

Das war der unendliche Vortheil, den die christliche Mythenwelt, so lange sie in der Seele des Künstlers lebte, vor der Wirklichkeit voraus hatte: sie bestand nur in und durch die Phantasie, die ja schon Plato als einen innerlichen Maler bezeichnet. Der Stoff war von vornherein innerliches Bild; des Künstlers Aufgabe war nur, dieses zur vollen Klarheit auszuprägen, gleichsam still auswachsen und reifen zu lassen und es dann mit ebenso feinfühliger als gestaltender Hand in die sichtbare Welt hinauszutragen. Nicht, daß er den Stoff so, wie er war, hätte gebrauchen können. Aber durch die allgemeine Phantasie hindurchgegangen, war er anschaulich und bildsam und wieder in die Form, die er vom Künstler empfangen hatte, der Anschauung Aller unmittelbar verständlich und lebendig. Und auch die wirkliche Welt widerstrebte nicht spröde der bildenden Hand: denn sie stand in einer innigen Beziehung zu jenem seelenvollen Reich der

Mythe, und ein warmer Schein, von dieſer auf ſie überſtrömend, durchdrang und belebte ſie. Dem Maler war die ſchwere Arbeit, den Stoff in ein Produkt der inneren Anſchauung umzuſetzen, erſpart. Er hatte nicht erſt nöthig, mit der Reflexion in ihn hinabzutauchen, noch die allgemeine Phantaſie zu erwärmen, daß ſie ſein Bild in ſich aufnähme. Denn in der ganzen Luftſtrömung der Zeit ſchwebten jene Bilder und ſo bewegten ſie ſich tauſend Bande ſchlingend zwiſchen der Seele des Malers und des Beſchauers hin und wieder. Es war überhaupt die Zeit, da in der Phantaſie noch Leben und Thätigkeit war, da ſie die Dinge mit geſtaltendem Sinn anſchaute, und ſo ſah ſie, auch wenn ſie der Mythe ſich entſchlug, überall Form und Farbe, eine äſthetiſche Welt. Was der Künſtler hervorbrachte, hatte ebenſo ſeine ganze Seele erfüllt, als es die Zeit bewegte; es erſchien daher in kräftiger Bildung und in großen Zügen, belebt von innen heraus, vom menſchlichen Geiſt ganz durchdrungen und doch wirkſam wie eine in ſich ruhende Natur: die Geſtalt, die den Beſchauer mit ſich „aus dem engen, dumpfen Leben in das Reich des Ideals" erhob. Deßhalb brauchte die Empfindung des Malers mit der Mythe nicht verwachſen zu ſein, ja bei den großen Meiſtern war der Blick vollkommen frei und von keinem Gefühlsintereſſe getrübt. Aber noch war ſeine Seele durch den Zuſammenhang mit der allgemeinen Stimmung unendlich erregbar, und die Mythe, da ſie in dieſer noch lebte, auch für ſeine Phantaſie voll Leben.

Dieſe überirdiſche Welt iſt in Trümmer gegangen, ihre Geſtalten ſind entſeelt und auch die aufgeregteſte Frömmigkeit iſt nicht im Stande, ihnen ein neues Leben einzuhauchen. Sie waren nur, ſo lange ſie die allgemeine Vorſtellung in ſich und aus ſich heraus bildete; von dieſer nicht mehr getragen, ſind ſie für immer zuſammengeſunken. An die Stelle des Glaubens iſt die Bildung des ſich ſelbſt beſtimmenden Geiſtes getreten und ſie war es mithin, die jene Bilder auch für den Maler zerſtörte. Zwar üben die Madonnen Raphaels und Tizians auch auf uns, die wir an die göttliche Mutter nicht glauben, noch dieſelbe wunderbare Wirkung; denn durch die Kunſt wird das Heilige zum Schönen und zum freien Eigenthum der menſchlichen Phantaſie. Allein damit es der Künſtler bilden könne, muß es in ihm irgendwie lebendig ſein. Die Bilder der großen Meiſter, eine Grablegung Tizians zum Beiſpiel, erſcheinen nicht ſelten wie allgemein menſchliche Vorgänge, die unter großen, bedeutenden Individuen ſpielen; aber um eben in ſolche Stoffe und Geſtalten das allgemein

Menſchliche legen zu können, mußte der Maler zu ihnen, ſei es auch nur durch die Vermittlung des Zeitalters, ein inneres Verhältniß haben. Entſchwand ihm doch auch dann das Göttliche nicht ſelten ſo ſehr unter den Händen, daß nicht wenige Marien Raphaels weit mehr liebliche Mädchen, als jungfräuliche Madonnen ſind. Wir Modernen dagegen ſind ſo naiv nicht mehr, in den Geſtalten des Malers, auch wenn ſie nur Menſchen ſind, noch das Göttliche zu ſehen. Wir wiſſen, daß die Figuren des Chriſtenthums ein Unendliches in ſich tragen ſollen und verlangen daher vom Künſtler, daß er es uns aus ihnen entgegenleuchten laſſe. Aber zugleich ſind ſie für unſere Vorſtellung zu bloßen mythiſchen Typen geworden, entſeelte Schemen, leere Larven, da der göttliche Inhalt aus ihnen herausgezogen iſt. Es iſt der chriſtlichen Religion eigenthümlich, daß ihre Weſen das Abſolute als ein Jenſeitiges in ſich faſſen; und ſo ſind Jeſus und Maria ſammt der Heiligenſchaar, ſobald ſie ihren göttlichen Nimbus verloren haben, nichts weiter als Menſchen. Dann iſt aber auch ihre religiöſe Bedeutung dahingefallen und ebendamit ihr ideales Daſein für die Kunſt. Das iſt ihr Unterſchied von den mythiſchen Göttern des Alterthums: ſie ſind keine reinen Erzeugniſſe der Phantaſie, in denen der unendliche Inhalt in die Form ganz eingegangen wäre, ſondern von einem überirdiſchen Lichte verklärte Menſchenleiber, die der Glaube ewig in dem dünnen Aether zwiſchen Himmel und Erde ſchweben ſieht. Nach dem Geſetz der gewöhnlichen Schwere fallen ſie herab, ſobald dieſer Glaube todt iſt. Und ſo kann ihnen der Künſtler nicht mehr die ſeelenvolle Schönheit geben, mit der ſie einſt in die maleriſche Erſcheinung hinaustraten. Daher iſt in der Regel ſein Werk, wenn es der religiöſen Stimmung entgegenkommen will, entweder eine nüchterne Schauſtellung akademiſcher Figuren, das den Ausdruck frommer Empfindung nur lügt; oder, falls es ernſt gemeint iſt, abgeſchnitten von dem lebendigen Pulsſchlag der Gegenwart und darum befangen in der Enge und der Erhitzung einer rückwärts gewendeten Anſchauung. Will er aber jene Weſen als rein geſchichtliche Figuren faſſen, ſo muß er ihre eigenthümliche Bedeutung aufgeben, ohne dafür Erſatz zu finden: Jeſus als Lehrer iſt nicht maleriſch, ſeine Geburt aber, ſein Leben und ſein Ausgang werden genrehaft, ſobald ihnen das Wunderbare genommen iſt.

Mag dennoch, wie ſich Goethe einmal ausdrückt, ein religiöſer Stoff noch immer, wenn er nur allgemein menſchlich iſt, ein guter Gegenſtand für die Kunſt ſein: ſo wird auch in die Darſtellung eines ſolchen nur

dann ein wirkſames Leben kommen, wenn der Maler, ohne eine beſondere Frömmigkeit ausdrücken zu wollen, in die Geſtalten den großen idealen Zug zu bringen vermag, mit dem ſie eine ganze Welt und Zeit beherrſcht haben. Zwar wird unſere Empfindung ſo nicht gepackt werden; aber durch ernſte Einfachheit der Auffaſſung und eine rein künſtleriſche, an den großen alten Meiſtern gebildete Durchführung kann eine ſolche Leiſtung tüchtig und anziehend ſein. Wir werden in einer Richtung der franzöſiſchen Malerei Werke der Art antreffen, denen das aufgeregte Nazarenerthum der deutſchen Kunſt Nichts an die Seite zu ſtellen hat.

Nicht ebenſo wie mit der chriſtlichen Mythe verhält es ſich mit der antiken Sagenwelt. In ihr hat die Idee die Erſcheinung ganz geſättigt und Geſtalten geſchaffen, mit denen die Phantaſie ſich wieder erfüllen kann, auch ohne an ſie zu glauben; denn ſie machen keinen Anſpruch auf eine innerliche, wider- oder übernatürliche Göttlichkeit, die aus ihnen ahnungsvoll hervorleuchten ſoll. Sie ſind die mächtigen, aber wunderloſen Vertreter der Natur und Sitte. Dieſe weltlichen Bilder des Schönen, in denen ſich das Innere ganz in das Aeußere ergoſſen hat, laſſen die Empfindung frei. Die Götter und Heroen haben auf göttliche Verehrung verzichtet, in der Kunſt aber ein ewiges Leben gewonnen. Und ſo greift eine Richtung der modernen Phantaſie in dieſe formenvolle Welt zurück, um an ihr die Anſchauung zu bilden und gegenüber der nüchternen Realität die Fülle ungebrochener Schönheit wieder herzuzaubern. Dieſes Reich idealer Geſtalten, obwol von der Bewegung des Zeitalters kaum mitergriffen, wird für die Malerei immer ſeinen Werth behalten, und namentlich für den monumentalen Zweig derſelben unentbehrlich bleiben. Aber leicht wird der Ausdruck inneren Lebens fehlen, den doch die Malerei als die in tieferem Sinne ſeelenvolle Kunſt nicht miſſen kann, oder der Reiz der Farbenſtimmung, und nahe liegt ſo der Abweg zu einem leeren und akademiſchen Formenſpiel.

Der Maler als ein Kind ſeiner eigenen Zeit ſteht nicht mehr auf dem Boden einer mit beſtimmten Bildern und Geſtalten bevölkerten Phantaſie, an der ſich die ſeinige entzünden könnte und in die er nur hineinzugreifen brauchte. Die Welt iſt ihm nicht mehr in einer zweiten, menſchlich empfundenen Form freundlich nahe, ſondern ſteht ihm in geſchloſſener Härte und Feſtigkeit rauh gegenüber.

Er hat nun eine doppelte Arbeit, die er früher nicht hatte: er muß ſich mit ſeiner Phantaſie in die Wirklichkeit einleben, ſie innerlich erwär-

men und durchleuchten, damit er ſie geſtalten kann, und dann die Phantaſie des Beſchauers, die ihm früher auf halbem Wege entgegenkam, für ſeine Anſchauung erſt gewinnen. Wie ſtößt ihn da gleich die Gegenwart ab, ſo weit ſie von tieferen Intereſſen getrieben iſt und ihm alſo größere Stoffe bieten könnte. Alles iſt ihm entgegen: die Proſa der Kulturformen, der Mechanismus des öffentlichen Lebens, die geſetzliche und polizeiliche Zurichtung des ganzen Daſeins, die jedes individuelle Heraustreten, jede ſchwungvolle Bewegung faſt unmöglich macht, die knappe Verſtändigkeit der Sitte, die alle Form in ein einförmiges Einerlei, die Welt der Farben in ein eintöniges Grau auflöſt, endlich die Einkehr der Bildung nach innen, welche die Erſcheinung zum bedeutungsloſen Mittel herabſetzt. Schon oben mußte auf dieſe Schattenſeiten der Uebergangszeit, unter denen die Kunſt überhaupt zu leiden hat, die Rede kommen. Es iſt die alte Klage über die Spaltung zwiſchen dem Inneren und Aeßeren, über die Loslöſung des Einzelnen vom feſten nährenden Grunde des allgemeinen Weſens. Wir ſind erſt auf dem Wege zu einem neuen Weltzuſtande, der den Einklang wiederherſtellen ſoll; wir haben das Bewußtſein der Aufgabe, die Wirklichkeit tiefer als je mit einem nun klar beſtimmten und erreichbaren Ideal zu durchdringen, aber ſtehen noch am Anfang ihrer Löſung. So iſt Alles in die Haſt und Unruhe des Ringens hereingezogen, die Zuſtände und die Menſchen, ja der Künſtler ſelber. Das Morgen verſchlingt das Heute und um ſo gleichgültiger iſt uns der Schein der Dinge, als in ihnen das innere Leben nun erſt recht nur wie verſchwebend und verſchleiert wiederzittert. Mit der modernen Geſchichte, mit dem Treiben der höheren, gebildeten Stände und der Gegenwart, ſoweit ſie von den eigentlichen Kräften der Zeit bewegt iſt, weiß daher der Künſtler wenig, faſt nichts zu machen.

Doch er hat einen Ausweg: er rettet ſich in die *Vergangenheit*, welche ihm ja durch die Forſchung in ihrer ganzen Breite und Mannigfaltigkeit erſchloſſen iſt. In ihr ſcheint ſich ihm gleich ein reicher Erſatz zu bieten, ſowohl für die Ungunſt der Gegenwart als den Verluſt der Mythenwelt: die erhöhten Momente des *geſchichtlichen Lebens*, die großen hiſtoriſchen Stoffe. An die Stelle der mythiſchen und religiöſen Figuren ſollen die Helden treten, welche die Ideale der Menſchheit fortgebildet, die Wolfahrt und die Geſchicke der Völker beſtimmt haben, denn in ihnen faßt ſich das bedeutungsſchwere Leben der geſchichtlichen Wendepunkte ſichtbar zuſammen. Die Geſchichtsmalerei in dieſem Sinn iſt eine

ganz neue Perſpektive, welche ſich der modernen Kunſt eröffnet; auch iſt dieſe mit Bewußtſein — in Deutſchland nicht ohne Anregung von Seiten der Aeſthetik — in die neue Bahn eingetreten. Noch ſchwebt die ſchwierige Frage, ob dahinaus wirklich eine Zukunft, eine neue Blüte der Malerei liege. Durch die Kritik und theoretiſche Erörterungen iſt ſie natürlich nicht zu löſen. Was aber die Produktion anlangt, ſo iſt wol in dieſer Gattung namentlich in Frankreich manches tüchtige und wol beachtenswerthe Werk entſtanden; doch ſchon ſcheint hier ihre Zeit abgelaufen, ohne daß ſie eine fruchtbare und dauernde Entwicklung, einen nachhaltigen Aufſchwung der Kunſt hat begründen können. Es iſt das näher in der Schilderung der franzöſiſchen Malerei ſelber zu verfolgen und dabei zugleich der äſthetiſche Werth der Geſchichte als Stoff zu unterſuchen. Doch ſind die Schwierigkeiten, welche ſie dem Künſtler bietet, allgemeiner Art und daher ſchon hier zu erwähnen.

Auch wenn die großen geſchichtlichen Figuren ſchon in der allgemeinen Phantaſie lebten, würden ſie dieſelbe doch nicht mit der Macht der Gegenwart erfüllen, welche die mythiſchen Geſtalten haben: wie fremd und verſchloſſen ſteht aber jetzt noch das Reich der Geſchichte dem Künſtler gegenüber. Durch welche Maſſe von Material, durch welche Verſtandesarbeiten muß er ſich durchquälen, ehe ihm die Seele des Vorgangs aufgeht, was muß er nicht Alles von inneren und äußeren Dingen und Kenntniſſen beiſammen haben, bis in ſeiner Anſchauung ein deutliches Bild der Sache aus den ſpröden, zerſtreuten Elementen zuſammenſchießen kann! Und dann iſt dies erſt ſein Bild; er empfindet aber, daß dieſes nur Werth und Beſtand hat, wenn es mit der allgemeinen Vorſtellung zuſammentrifft und zur Phantaſie des Beſchauers ſpricht; ſo fühlt er ſich unſicher und in der Freiheit des Schaffens durch die Ueberlegung gelähmt, welche Stoffe und wie er ſie wol darſtellen könnte. Er muß in ſich den Beſchauer, deſſen Theilnahme dem Mythenbild von vornherein geſichert war, faſt bei jedem Strich um Rath fragen, er muß vor Allem fürchten, unverſtändlich zu ſein. Wie weit dann ſeine Auffaſſung in das Weſen der Geſchichte eingedrungen iſt, ob ſie das Bedeutende nicht verwiſcht, das Unbedeutende nicht in den falſchen Schein des Großen erhoben hat, iſt eine weitere Frage, in der ein neues Neſt von Schwierigkeiten liegt.

Aber auch, wenn er auf die ſchwere Arbeit verzichtet, die großen welthiſtoriſchen Momente zum Ausdruck zu bringen und ſich mehr an die

genrehaften, der maleriſchen Auffaſſung bequemeren Züge der Geſchichte hält, hat er kein leichtes Spiel. Die ächte Erſcheinungsweiſe vergangener Perioden, um die ſich naivere Zeiten wenig kümmerten, ſoll nun nicht fehlen und doch überliefert ſie ihm das Geſchichtsbuch nicht. So muß er ſich, Koſtüm, Lokal, Umgebung erſt ſtück- und lappenweiſe zuſammenſuchen; und da ſein Sinn für die Außenſeite des Lebens durch die nüchterne Gegenwart wenig gebildet iſt, lebt er ſich in den maleriſchen Reichthum früherer Zeiten nur um ſo ſchwerer ein. Daher wird er nur zu leicht in den Aeßerlichkeiten und im Detail ſtecken bleiben, ſeine Geſtalten ſind nur zu oft bloße Kleiderſtöcke, behängte Gliedermänner, oder falls ſie es zu einer natürlichen Bewegung bringen, charakterloſe Modellmenſchen. Kommt es ihm aber doch noch auf einen gewiſſen Gehalt, eine intereſſante Situation an, ſo wird dieſe leicht unverarbeitet, unkünſtleriſch aus dem Rahmen herausſpringen: ſie hat die Figuren nicht durchdrungen, und ſo haben dieſe das Ausſehen von deklamirenden Theaterhelden, denen der fremdartige Putz wol oder übel ſteht. Wie ſoll da in das Bild ein volles bewegtes Leben kommen, das in Form und Farbe ganz geſättigt und doch von einer geiſtigen Strömmung durchfluthet iſt, welche dem Bilde den Zug und Schwung der Seele zur Seele giebt.

Unter dieſen Verhältniſſen iſt es begreiflich, wie ſich andere Richtungen bilden, um Stoffe zu behandeln, die den äſthetiſchen Weg durch die Phantaſie ſchon einmal gemacht haben und daher in der Vorſtellung leichter wieder aufleben können. Daher wird einerſeits um ſo entſchiedener zu der Mythe zurückgegriffen, ſoweit ihre Geſtalten auch für das heutige Bewußtſein möglich ſind und nicht an einem Ueberſchuß von Unendlichkeit leiden. Andrerſeits läßt ſich der Maler von der Mährchenwelt, den Dichtern ſeine Motive geben, ja von der Kunſtgeſchichte ſelber, deren Figuren wenigſtens ſeiner Phantaſie näher ſtehen. Hier liegt ihm nun der Abweg nahe, indem es ihn zugleich zu dem Ausdruck einer tieferen ſeelenvollen Stimmung treibt, das *Dichteriſche* mit dem *Maleriſchen* zu verwechſeln, es der lyriſchen oder dramatiſchen Empfindung des Poeten gleichthun zu wollen und ſo in der Erſcheinung zu wenig zu geben, weil er zu viel geben will. Es iſt dieſelbe Gefahr eines den maleriſchen Schein überfließenden Inhaltes, der den Hiſtorienmaler zum Ausdruck des Gedankenhaften verführen kann. Man könnte aus der modernen deutſchen Kunſt ganze Gattungen abſondern, die eine ſolche trübe Beimiſchung des Poetiſchen oder des Gedankenhaften kennzeichnet (z. B. eine Richtung der Düſſeldorfer Schule und Kaulbach).

Hier offenbart ſich die Schwäche der modernen Phantaſie, der es ſo ſchwer wird, Form und Inhalt mit abgrenzender Beſtimmtheit in Eins zu ſchauen und durch die Erfüllung ihres eigenen Lebens der Geſtalt ihren feſten Umriß zu geben. Die Franzoſen ſind durch ihr ausgeſprochenes Formgefühl und ihr Talent für in ſich vollendete Geſtaltung dieſer Verirrung weniger ausgeſetzt, als die Deutſchen; aber auch ſie ſind, wie ſchon im erſten Kapitel angedeutet, bisweilen von einem Intereſſe nicht frei, das über die Erſcheinung hinausgeht. Aus ganz anderen Gründen freilich. Dem empfindſamen oder grübleriſchen Sinn des Germanen kommt es darauf an, auf einen tieferen Inhalt oder die unfaßbaren Schwingungen einer erregten Seele hinzudeuten und dabei verſchlägt es ihm wenig, wenn die Erſcheinung obenhin behandelt zu kurz kommt; der Franzoſe dagegen ſucht manchmal noch hinter ſeine mit Sorgfalt und Liebe durchgeführte Geſtalt eine Stimmung oder Idee zu legen, nur um die Wirkung ſeines Bildes zu ſteigern. So bleibt ihm, in der Regel die Form doch Hauptſache, während der Deutſche zumeiſt auf den Inhalt ſieht.

Dieſen Richtungen gegenüber, welche ſich an das weite Reich der Phantaſie oder an die Geſchichte halten, bilden ſich bald andre Gattungen aus, welche auf die ideale Ferne und Vergangenheit verzichten und zur gegenwärtigen Wirklichkeit greifen, ſoweit ſie in noch maleriſcher Erſcheinung und in mehr natürlichem Leben dem Auge des Künſtlers entgegenkommt. Hier erſchließt ſich die kleine Welt des Sittenbilds und der Landſchaft in ihrer ganzen Weite und Mannigfaltigkeit. Der Maler hält ſich an den ſelbſtändigen Schein der Dinge, der einen beſcheidenen Inhalt geſchloſſen in ſich trägt und durch die Behandlung des Kolorits, den Zauber der Farben im Licht- und Luftſchimmer an menſchliche Stimmungen anzuklingen vermag: an die Natur und an einfache, allgemein menſchliche Zuſtände, deren naive Realität ihm die verlorene Phantaſiewelt erſetzt. Indeſſen wird ihm auch hier die nüchterne Anſchauung, an der das Zeitalter leidet, leicht zur gefährlichen Klippe; er kann, ſtatt die Wirklichkeit in ihren tieferen Leben zu erfaſſen und den lichten Aether der inneren Stimmung über ſie auszugießen, an ihrer Oberfläche hängen bleiben und es nur zum matten, ſchweren Abbild bringen. Auch für die Holländer und Flamänder war das Reich der Mythe entſeelt und abgeblaßt. Aber ſie fanden dafür einen ächten Erſatz in der heiteren, farbenreichen Erſcheinung und den gemüthlichen Beziehungen eines Lebens, das in einer durch die eigene Volkskraft gegründeten und behaglich beſchränkten Exiſtenz ſich be-

friedigt fühlte. Alles wurde ihnen anſchaulich, die Menſchen und die Dinge. Wo ihre Phantaſie, zu bequem, um tieferen Bezügen nachzugehen, mehr bei dem äußeren Spiel des Lichts und der Farbe verweilte, da wußten ſie dieſe zauberhafte Welt des Scheinens und Glänzens mit wunderbarem Reize wiederzugeben: es war die Seele des menſchlichen Auges, die aus dem Bilde hervorleuchtete und die ahnungsvolle Stimmung des Lichtes über es ausbreitete. Dieſe einfache Freude an der Erſcheinung hat unſere Zeit nicht. Jene waren auch ihres kleinſten Geräthes froh, als eines Stücks von ihrer ſelbſterworbenen, wenngleich kleinen Welt; wir dagegen mit unſeren tiefen weitausſchauenden Zwecken haben nur ein gleichgültig abſchätzendes Auge für dieſe geringen Dinge des Daſeins, wie für das ganze Gebiet des nun zur Seite geſchobenen Naturlebens. Für uns hat dieſes und ſeine noch unzerſetzte Urſprünglichkeit wol noch Reiz, aber durch den Gegenſatz zu unſerer reflektirten und naturloſen Geſittung; und nur zu oft blickt uns aus dem modernen Genre das Bewußtſein dieſes Kontraſtes entgegen. Mit ungebrochener Luſt und Friſche hat ſich unſere Anſchauung nur auf Eins — wie in den letzten Zufluchtsort vor der Alles benagenden Schärfe des Geiſtes — geworfen: auf die landſchaftliche Natur (und mit ihr zuſammenhängend das Thierleben). Und in dieſem Gebiete allerdings hat es die moderne Malerei zu ganz eigenthümlichen und in ihrer Art meiſterhaften Schöpfungen gebracht. — Begreiflich wandert nun auch der Künſtler, von dem Bedürfniß getrieben, doch irgendwo volle Erſcheinung und den Reiz des Maleriſchen unverkümmert zu finden, zu den Stämmen des warmen, farbigen Südens, zu den von der Kultur noch unbeleckten Völkern und Gegenden des Abendlandes. Dieſe von der Unruhe des Werdens wenig angefochten verharren noch in beſchaulicher Zuſtändlichkeit, bieten aber dafür dem Maler und Beſchauer nur ein herabgekommenes, von den großen Intereſſen der Zeit abſeits gelegenes Leben.

Dieſe ganze Genre- und Landſchaftsmalerei iſt zum Theil wol aus einem ſelbſtändigen künſtleriſchen Bedürfniß entſtanden; zum Theil aber im Rückſchlag gegen die künſtlichen Neubelebungsverſuche der Phantaſie, ſei es durch die Mythe, die Dichtung oder die Geſchichte. Es konnte nicht ausbleiben und entſpricht ganz dem Charakter der Zeit, daß ſich dieſer Gegenſatz mit Bewußtſein und Abſicht noch zu einer eigenen Richtung zuſpitzte, welche für den wahren Gegenſtand der Kunſt die platte Wirklichkeit erklärt und das Künſtleriſche in der überzeugenden Wahrheit ihrer Erſcheinung, das Leben in der täuſchenden Treue der bloß natürlichen Geſtalt und Be-

wegung findet. Eine Richtung alſo, welche in hellem Kontraſt ſowol gegen jeden Idealismus und alle Ueberlieferung, als gegen die von der Natur abgewendete Geſittung, das Gemeine und Alltägliche — ſoweit noch Natur in ihm iſt — mit ſeiner ganzen Erdenſchwere in die Kunſt aufnimmt und in ihrer Darſtellung nichts weiter geben will, als die unmittelbare Wahrheit des Scheins. Dieſer äußerſte Realismus neueſten Schnittes iſt in der franzöſiſchen Malerei nicht nur zu Hauſe, er iſt von ihr ausgegangen. —

Man ſieht: die moderne Malerei hat mehr wie jede frühere Kunſtepoche mit der neuerſchloſſenen Fülle des Stoffs zu ringen, um ſie in ihre Vorſtellung einzuleben. Sie iſt daran, in ihr reichlichen Erſatz für die verlorene Phantaſiewelt zu finden. Doch gibt ſie auch dieſe nicht auf und kann ſie nicht aufgeben, ſo lange der künſtleriſche Geiſt das Bedürfniß haben wird nach einem Reich idealer und ungebrochener Schönheit. Aber auch dieſe Stoffe muß ſie mit der neuen Auffaſſung des Lebens durchdringen, und ſo hat ſie zu ihnen, ebenſo wie zu dem ganzen Gebiet der Wirklichkeit ein neues Verhältniß. Ein ſo hervortretender Zug der modernen Kunſt iſt dieſes Ringen mit dem Stoff, daß ſich ganze Richtungen derſelben nach den Gegenſtänden beſtimmen laſſen, die ſie behandeln, während früher die Malerei faſt durchgängig je nach der formalen Behandlungsweiſe in Schulen ſich ſchied. Die Unbefangenheit iſt dahin, mit der ſie ehmals ſowol die Mythe als die Realität ergriff und ungeſucht herausfand, was ſich maleriſch faſſen ließ; nahm ſie doch keinen Anſtand, aus dem rein künſtleriſchen Geſichtspunkte, den ſie hatte, jene beiden Gebiete zu miſchen und ſelbſt neue Geſtalten zu ſchaffen, die blos ihr gehörten. Jetzt ſteht ſie in dem Bewußtſein, daß ſie die wirkliche Welt in das Ideal zu erheben, die ideale mit neuem Leben zu erfüllen hat, beiden unſicher und wähleriſch gegenüber.

Indeſſen beſtimmt natürlich nicht bloß das Verhältniß zur Stoffwelt die verſchiedenen Zweige und Richtungen der modernen Malerei. Mannigfach bedingend und fortbildend wirkt auf ihren Lauf auch das formale Element ein: die bald mehr plaſtiſche, bald mehr maleriſche Anſchauung, die bald auf ideale Vollendung, bald auf den realen Schein, die Naturwahrheit gerichtete Geſtaltungsweiſe. Ja, es bilden ſich Richtungen, denen die Form — im weiteſten Sinne des Wortes — Alles iſt und die daher ihre Motive ohne Unterſchied aus der ganzen Stoffwelt holen, weil gegen das Uebergewicht ihrer Auffaſſung die ſelbſtändige Bedeutung des Gegen-

standes zurücktritt. Und um so größer ist der Einfluß der Darstellungsweise überhaupt auf den Charakter und die Entwicklung der Malerei, je mehr sie einerseits, wie schon bemerkt, die Kunstformen früherer Epochen aufnimmt und verarbeitet, andrerseits sich in neuer und eigenthümlicher Behandlung versucht. Endlich wird ihr Lauf durch das lebendige Wechselspiel bedingt, in welchem diese verschiedenen Formen und jene verschiedenen Stoffe sich gegenseitig bestimmen und in den Einklang zu kommen suchen, der das Wesen aller ächten Kunst ausmacht.

Namentlich zeichnet sich die französische Malerei durch eine tüchtige Entwicklung des formalen Elementes aus, welche in ihren geschichtlichen Fortgang eine geschlossene Folge, System und Zusammenhang bringt. Sie thut es darin der Deutschen weit zuvor, die sich vielmehr in die Breite der Stoffwelt zersplittert und nur zu oft dem Gewicht derselben unterliegt, weil es ihr an dem Halt der formalen Ausbildung und daher an dem Mittel, den Stoff zu beherrschen, gebricht. Mancherlei wirkte in Frankreich zu jenem günstigen Verhältniß der Dinge zusammen: das eingeborene Formtalent des Stammes, der ihm eigenthümliche malerische Blick, der sich in der neuen Epoche noch mehr, als in den früheren, bewährt hat, dann auch die noch in die neue Zeit herüberreichende Fortdauer der technischen Ueberlieferung, die nicht so vollständig abgerissen war, wie in Deutschland; endlich der durch die Centralisation bewirkte Zusammenhalt und Wetteifer der Kräfte, die Ausbildung der Anschauung, der Kenntnisse und Darstellungsmittel durch den ineinandergreifenden Fortschritt der Schulen. Auch ein negativer Zug kommt der französischen Malerei im Unterschiede von der deutschen zu gute: daß ihr nämlich der höchst zweifelhafte Gewinn des akademischen Studiums erspart geblieben ist, wie es in Deutschland getrieben wird.

Und so hat die französische Kunst vor der deutschen jedenfalls das voraus, daß sie ernstlich studirt hat, daß sie ihr Handwerk gründlich kennt und so zu einer gewissen Freiheit künstlerischer Gestaltung durchgedrungen ist. Sie hat sich nach dieser Seite den Charakterzug des Zeitalters, mittels der Bildung die Schätze der Vergangenheit zu heben, wirklich zu Nutze gemacht: sich an die großen Meister gehalten, um von ihnen die Führung des Stifts und des Pinsels zu lernen, ihnen unermüdlich Form und Farbe abzusehen und sich so zu freiem Gebrauch alle die äußerlichen Bedingungen anzueignen, ohne welche lebensvolle Gestalten und Bewegungen gar nicht möglich sind. Sie sind nicht wie wir Deutsche aus unreiner und stofflicher

Empfindung eine ganze Zeitlang in einer vorraphaelischen Periode stecken geblieben, um dann des Studiums überdrüssig die alte Kunst so gut wie ganz an den Nagel zu hängen. Sie glauben andrerseits nicht — wie das bei uns zu Lande ebenfalls vorkommt — daß die Betrachtung und Abbildung der Meisterwerke ihre Eigenthümlichkeit vernichte, daß es besser sei, auf eigene Faust Gebilde von höchst zweifelhafter Lebensfähigkeit auf die Leinwand zu quälen, als an der Hand der großen Künstler Gestalten von Fleisch und Blut hervorzubringen. Und indem sie so sich tüchtig in der mustergültigen Kunst umgesehen, haben sie doch das Studium der Natur keineswegs vernachlässigt. Sie haben ihr die charakteristischen Züge der realen Erscheinung, die Farbenstimmung, das Verschweben und Verzittern der Form in den elementaren Medien mit seinem Sinn abgelauscht, das individuelle Leben der Bewegung, die besonderen Linien des Zufalls und der Eigenheit ebenso genau und sorgfältig beobachtet, wie die großen die Gestalt bestimmenden Gesetze. Mit einem Wort: sie begnügen sich nicht mit einem Ungefähr, sie versinken nicht in eine selbstgefällige Unbekümmertheit, ob ihre Figuren ein halbwegs menschliches Gesicht haben, mit knapper Mühe stehen können und ihre Glieder kaum zusammenhalten, wie das wol auf berühmten deutschen Historienbildern nicht allzuselten sich antreffen läßt; es ist ihnen nicht einerlei, ob ihre Körper, um mit Diderot zu reden, „wie aufgedunsene Blasen oder Wollsäcke aussehen" und in ihrem Kolorit statt Ton und Schmelz die Buntheit eines Liqueurladens ist. Auch die kleineren Talente wissen eine belebte und bewegte Gestalt mit Sicherheit hinzustellen, Licht und Schatten an den rechten Fleck zu setzen, eine Empfindung oder Leidenschaft auszudrücken, ohne eine Fratze zu liefern; wie sie andrerseits das latente Leben in der landschaftlichen Natur, ihren Schimmer und Duft, ihren besonderen Charakter und ihren traulichen Farbenreiz treffend wiederzugeben wissen. Und nicht bloß im geistreichen Erhaschen des flüchtigen Scheins, im flotten Festhalten momentaner Erscheinung sind die Franzosen Meister, sondern ebenso in der vollendenden Herausgestaltung und Durchbildung der Form.

Doch dies näher zu verfolgen, ist erst im Lauf der Geschichte selber am Platze, wie wir auch dort erst die Schranken und Mängel der französischen Malerei zu beachten haben, die ihr eigenthümlich sind. Hier galt es nur, die allgemeinen Züge hervorzuheben, welche die moderne Malerei im Unterschiede von den früheren Epochen kennzeichnen: abzuwägen, wie

weit die neuen Verhältnisse, die neue Denk- und Lebensweise ihrer Entwickelung günstig, wie weit ungünstig sind. Wir haben die Waage schwankend gefunden. Auf jede Gunst des Jahrhunderts kommt eine Ungunst, denn jeder Vortheil, den die Bildung, die erweiterte Stoffwelt und die vertieftere Anschauung herzubringen, wird fast aufgewogen durch die Unfertigkeit aller Zustände, den noch gähnenden Bruch des Lebens mit der Erscheinung, des Geistes mit der Wirklichkeit. Noch ist nicht ausgemacht, wohin der Ausschlag erfolgen wird und doch scheint, in der französischen Malerei wenigstens, wie wir aus ihrem Verlauf sehen werden, eine große Phase der Entwickelung schon abgelaufen. —

Alle Erscheinungen der modernen Kunst zeigen jenes janusartige Doppelgesicht, das durch das zwiefache Verhältniß des Zeitalters zur Kunst bedingt ist. Hat doch schon der Ausdruck „modern" neben seinem rein geschichtlichen Sinn noch eine eigenthümliche Schwäche der Anschauung und Darstellung bezeichnet. Seine Merkmale fassen sich in der subjektiven Willkür zusammen, welche losgelöst vom allgemeinen Lebensgrunde alle Naivetät eingebüßt hat und daher den einfachen vollen Einklang der Erscheinung mit ihrem Inhalt nicht zu treffen vermag; welche andrerseits zu schwach, um in die Tiefe der aufgeschlossenen Welt zu greifen, mit äußerlichem Spiel an der Oberfläche haften bleibt, das Große mit dem Gräßlichen, das Ergreifende mit dem Sentimentalen, das Schöne mit dem Süßlichen und Geleckten verwechselt; welche endlich zu aufgeblasen, um eine gründliche Schule durchzumachen, durch den Schein einer lügnerischen Geschicklichkeit das Auge zu täuschen sucht. Was mit einem Wort dem in diesem Sinne modernen Kunstwerk fehlt — auch dann, wenn es sich über die Masse des Mittelmäßigen erhebt — das ist „jene unergründliche Realität, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint (Schelling)." Ganz frei von jenen Eigenschaften ist die neue Kunst fast nie und nirgends. Daher kann, wie ihren Erzeugnissen gegenüber der Genuß der Anschauung fast nie ganz unverfälscht oder unverkümmert ist, auch der geschichtlichen Betrachtung, sobald sie vorurtheilslos und unbefangen den Maßstab ächter Kunst anlegt, ein scharfer Zusatz von Kritik nicht fehlen.

Aber seltsam, das Moderne im argen Sinne, das doch ganz Sache des Franzosen zu sein scheint, ist in der französischen Malerei bei weitem weniger anzutreffen, als in der deutschen. In ihr geben den schlimmen Einflüssen der Neuzeit die Zucht der tieferen Kenntniß und Uebung, die feste Schranke der Schule sammt der Naturgabe des künstlerischen Blicks

ein glückliches Gegengewicht, während ganze Richtungen der deutschen Kunst wenigstens der eine Zug des Modernen, das Unvermögen der Gestaltung, kennzeichnet. So hervortretend ist in jener das formale Element und seine Ausbildung, daß es die Hauptzüge ihres Verlaufs bestimmt, trotz der einflußreichen Bedeutung, welche wie bemerkt der Stoff in der Gegenwart für die Malerei erhalten hat. Sie bietet so ein verhältnißmäßig reines Bild künstlerischer Entwicklung, wie sie wol auch, als Ganzes betrachtet, in der gesammten modernen Kunst die erste Stelle einnimmt.

Zweites Buch.

Die Malerei der Revolution und des Kaiserreichs.

Die klassische Kunstweise.

Erſtes Kapitel.

David und ſeine Zeitgenoſſen.

1.

David vor dem Ausbruch der Revolution.

Der Umſchwung, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts die geſammte Kunſt ergriff, war überall, wie wir geſehen, durch die Rückkehr zur Antike bezeichnet. In dieſem Punkte treffen, ſo verſchieden, ja ſich entgegengeſetzt ſie ſonſt ſind, Carſtens, der Erſte unter den Erneuern der deutſchen Kunſt, und Jacques Louis David zuſammen. Aber nirgends war der Anſchluß an das Alterthum, ſowol dem Inhalt als der Form nach, ſo entſchieden als in Frankreich. Allerdings war hier die klaſſiſche Welt, ebenſo wie für die Dichtung ſeit Corneille und Racine, für die Malerei ſeit Pouſſin unerſchöpflicher Stoff geblieben, den auch das achtzehnte Jahrhundert in ſeiner Manier noch ausbeutete, und inſofern iſt die neue Epoche, welche David einleitete, kein Bruch mit der Ueberlieferung. Man hat darnach in neueſter Zeit ſeine Bedeutung ſchmälern und ihn als reformirenden Begründer der neuen franzöſiſchen Kunſt kaum noch gelten laſſen wollen: dies um ſo weniger, als noch innerhalb der abgelaufenen Periode und vor David einzelne Verſuche auftraten, die Malerei zu einer ſtrengeren und maßvolleren Weiſe zurückzuführen. Hat man ihn früher überſchätzt, ſo wird er nun zu gering geachtet.

Es iſt wahr, daß David in ſeinem Lehrer Joſeph Marie Vien (1716—1809) einen Vorläufer hatte, der die klaſſiſchen Stoffe in einfacherer und naturwahrerer Auffaſſung als bisher darzuſtellen verſuchte. Aber derlei blos plänkelnde Vorfechter ſendet jede neue geiſtige Bewegung voraus, ehe ſie ſelber mit ihren Kerntruppen der alten Zeit den entſcheidenden Kampf liefert. Faſt in allen Zweigen kündigte ſich die bevorſtehende Umwälzung auf dem Gebiete der Geſittung und des Geiſtes durch ſolche vereinzelte Vorboten an, wie ſich auch in der Politik das Herannahen der

neuen Zeit in ahnungsvollem Wehen ſchon dann fühlbar machte, als Ludwig XVI. zu Verſailles noch die alte Macht zu haben ſchien. In der Malerei war deutſcherſeits Raphael Mengs, der den Carſtens, Schick und Wächter voranging, eine ganz ähnliche, wenn auch bedeutendere Erſcheinung als Vien; ſelbſt in Italien ſtrebte ein Pompeo Batoni — ohne daß ihm eine eigenthümliche Erneuerung der italieniſchen Kunſt gefolgt wäre — aus der überkommenen Manier nach einer reineren Anſchauung. Alle, auch Mengs, Talente von untergeordneter Bedeutung, ſofern ſie ſich an die Form im engeren Sinne halten und in ihrer Läuterung nach der Antike oder den Meiſtern des Cinquecento die Reform ſuchen, ohne doch aus der überlieferten Auffaſſung herauszukommen, weil ſie noch auf dem Boden ihrer Zeit ſtehen. Mittlere Naturen, wie ſie ſelber in der Mitte zwiſchen einem Alten und einem Neuen ſtehen, ohne durchgreifende Kraft, ohne viel Schwung und Begeiſterung, aber von redlichem Willen, von verſtändiger Einſicht in die Bedingungen der Kunſt und daher nur auf eine äußerliche Reform bedacht.

So war auch Vien. Sein Leben lang in der Schwebe zwiſchen Zopf und Antike, ſeine Kompoſitionen bald antiken Basreliefs nachbildend, wo er dann regelmäßig ins Kalte und Magere fällt, bald wieder zur ausſchweifenden Manier der Lemoyne und Natoire zurückgreifend, in der er es doch zu einem gewiſſen Schein freier Lebendigkeit bringt. Sein Hauptverdienſt war, daß er zuerſt wieder Gewicht auf die genauere Beobachtung der Natur legte und ihr Studium ſich angelegen ſein ließ, ſowol als Maler wie als Lehrer; er zuerſt ließ wieder die Schüler nach dem nackten Modell arbeiten. Daher auch in ſeinen Bildern eine gewiſſe Korrektheit der Zeichnung, mehr Wahrheit und Einfachheit in der Bewegung und im Ausdruck. Da es ihm aber — wie Diderot ſchon 1767 ſchreibt — an Kraft und Feuer, an Phantaſie, an einem beſtimmten Ideal gebricht, ſo bleibt er entweder in der hergebrachten Weiſe oder in der Nachbildung des Modells ſtecken. Wie aus Beiden gemiſcht iſt ſein berühmteſtes Bild „die Predigt des Heiligen Dionyſius“ (in der pariſer Kirche Saint-Roch*), das es freilich mit dem in der flotten, bewegten, geſchwungenen Rokokomanier keck hingeworfenen Bilde von Doyen „le miracle des Ardents“ in derſelben Kirche nicht aufnehmen kann. Ohne Zweifel waren Viens Princip und Lehre mehr werth, als ſein Talent. In ſeinem Atelier bildeten ſich neben David noch Vincent und Regnault, welche, wenn auch nur

*) So oft von jetzt an von Kirchen ohne nähere Angabe des Orts die Rede iſt, ſind ſolche zu Paris gemeint.

in zweiter Linie, die neue Malerei mitgründen halfen. Seine Doctrin war die, welche die neuanbrechende Zeit überhaupt auf ihren ersten Gängen leitete: die Verbindung des Naturstudiums mit dem der Antike. Ein Gedanke, der damals schon alle besseren Köpfe beschäftigte, ohne daß man sich freilich die Art und Weise dieser Vereinigung deutlich zu machen suchte. Der begabte Diderot war auch hierin mit der richtigen Ahnung vorangegangen: „Es scheint mir, sagt er einmal, indem er an Winkelmann, so hoch er ihn stellt, doch dies tadelt, daß er den Künstler lediglich an die Antike verweise — es scheint mir, daß man die Antike studiren müßte, um die Natur sehen zu lernen".

David jedoch war noch nicht der Mann, diesen Grundsatz zur That zu machen. Er benützte die Natur nur, um sie in den Model zu bringen, der ihm nach der Auffassung seines Zeitalters für die ächte antike Form galt. Allein darin unterschied er sich von seinem Lehrer und seinen Vorgängern durchaus, daß er nicht bloß eine Reform in der äußeren Erscheinung, der Gestalt und Bewegung im Auge hatte, sondern mit entschiedenem Willen und Bewußtsein zu der Anschauungsweise der Alten — wie er sie verstand — zurückgriff. Nicht nur die Strenge der Form sondern auch die des sittlichen Inhalts war ihm oberster Grundsatz der Kunst, sein Streben, bedeutungsvolle, von großen Interessen erfüllte Vorgänge des Alterthums in durchaus ernster Schönheit und mit dem Pathos dramatischer Bewegtheit zum Ausdruck zu bringen. Der von einer großen edlen Leidenschaft getriebene Mensch, in einem erhöhten Momente des Lebens, befreit von den Schwächen und Zufällen des alltäglichen Daseins, in der Vollendung der antiken Form und in schwungvoller erregter Bewegung des plastisch durchgebildeten Körpers: das war das Ziel seiner Kunst, dessen wirkliches Vorbild seiner tiefsten Ueberzeugung nach nur im Alterthume zu finden war. Diese strenge Auffassung der klassischen Welt nimmt einen ganz anderen Standpunkt ein, als die anmuthige, milde, selbst im Pathos noch gefällige Anschauung Poussins und als die willkürliche, spielende, verschnörkelte Behandlungsweise, mit der dessen Nachfolger die Antike ihrer Zeit mundgerecht machten; sie hat ein ganz anderes, weit umfassenderes Streben, als die wolgemeinten, aber schwachen Versuche Vien's einer Umkehr in den formalen Bedingungen.

Merkwürdig ist dabei, wie David (1748 — 1825) recht eigentlich aus dem 18. Jahrhundert herauswuchs. Er sollte zuerst zu seinem Verwandten Boucher in die Lehre kommen; dieser überwies ihn zwar an Vien, beherrschte aber noch so sehr den Geschmack der Zeit, daß der junge Künstler

ſich an ſeinen Bildern inſpirirte und noch in ſeiner Weiſe das Portrait der durch ihren Aufwand damals wol bekannten Tänzerin Guimard malte. Für dieſe hatte er auch die Ausſchmückung ihres kleinen Palaſtes zu vollenden, welche Fragonard begonnen hatte. Alſo der Nachfolger der „Maler der Grazien", für eine Dame beſchäftigt, welche ſchon in „Rameau's Neffe" als ein ächtes Geſchöpf ihrer Zeit erwähnt jener Welt angehörte, die unter dem zweiten Kaiſerreich als demi-monde zu neuer Berühmtheit gelangen ſollte: ſo bewegte ſich David eine Zeitlang in den leichten Fahrwaſſer des 18. Jahrhunderts. Doch allmälig ſollte es Ernſt werden mit der künſtleriſchen Laufbahn. Es galt, den „großen Preis" zu gewinnen, der von der Akademie ausgeſetzt und ertheilt dem Sieger im Wettkampf einen fünfjährigen Aufenthalt in Rom zuſicherte. Drei- oder viermal hatte David, um ihn zu erringen, umſonſt alle Kräfte angeſtrengt; nach dem letzten mißglückten Verſuch rettete ihn nur ein Zufall vom Tode, zu dem er in der Verzweiflung entſchloſſen war. Endlich kam er zum Ziel und damit nach Rom (1775).

Hier zuerſt ſtrebte er nach dem Vorgang ſeines Lehrer's Vien und unter den mächtigen Eindrücken der italieniſchen Kunſt aus der hergebrachten Manier heraus. Doch war ſein durch die Anſchauungsweiſe der Zeit ſchon abgeſtumpftes Auge nicht empfänglich für die einfache und in ſich vollendete Schönheit der Meiſter des Cinquecento; weit mehr wirkten auf ihn — im Kontraſt gegen die matte und markloſe Süßigkeit des franzöſiſchen Kolorits — die überkräftigen Licht- und Schattengegenſätze der Naturaliſten, die darauf aus waren, durch eine geſchloſſene Beleuchtung die Körper aus dem Dunkel reliefartig hervorſpringen zu laſſen. Schon hierin zeigte ſich die Vorliebe Davids für das plaſtiſche Herausarbeiten der Form. Während er ſo das Abendmahl Valentin's — der obwol Franzoſe doch zu jenen italieniſchen Naturaliſten zählt — kopirte und zugleich in Zeichnungen nach der Antike die mitgebrachte Manier los zu werden ſuchte, begann ſein Formtalent, ihn der letzteren entſchiedener zuzutreiben. Zudem war Rom damals der Sitz der antiquariſchen Studien, des neuerwachten Intereſſes für die alte Kunſt und ihre Ueberreſte ſowie der erſten noch ſchüchternen Verſuche, die neue Kunſt nach ihrem Vorbilde zu reformiren. Es war die Zeit der pompejaniſchen Ausgrabungen und Hamilton'ſchen Vaſenſammlungen: da der Einfluß Winkelmanns noch lebendig fortwirkte und Mengs ſeinen Spuren mit freilich noch ſchwankendem Fuße zu folgen ſuchte. David ſcheint zwar zu dieſer Richtung und ihren Vertretern in keiner Beziehung geſtanden zu haben; aber der Zug ihrer Beſtrebungen hatte die ganze Künſtlerwelt

Der Schwur der Horatier. Von J. L. David.

ergriffen und ging ſo durch die allgemeine Strömung auf den jungen Franzoſen über. Raſch ging deshalb die Umwandlung in dieſem doch nicht vor ſich. Das Kirchenbild, das er 1779 vollendete („die Peſt des heiligen Rochus", jetzt in Marſeille), bezeichnet in der Art Vien's den Untergang aus der traditionellen Manier in die neue Kunſtweiſe: ſorgſamere Beachtung der Natur und größere Wahrheit des Ausdrucks, aber noch die Eintheilung in verſchiedene Stockwerke und ein überflüſſiger Aufwand an Gewändern und Bewegungen.

Nach ſeiner Rückkunft in Paris (1780) bemühte er ſich, noch entſchiedener jene Manier und die überlieferten Regeln abzuwerfen. Es zog ihn zur Behandlung klaſſiſcher Stoffe und nun empfand auch er immer tiefer die läuternde Kraft der neuentdeckten Antike. Winkelmann war ja auch in Frankreich, wie wir an Diderot ſehen, der ihn ſchon 1765 im Allgemeinen ganz richtig zu ſchätzen wußte, nicht unbekannt geblieben, und ſo konnten hier die römiſchen Eindrücke reifen. 1780—83 entſtanden die Werke, die ihn in die Akademie brachten: „Beliſar, am Thor um Almoſen flehend" (kleine Wiederholung im Louvre)*) und „Andromache den Leichnam Hektors beweinend". Beide fanden großen Beifall; doch bezeichnen auch ſie noch eine Zwiſchenphaſe in der Entwicklung des Künſtlers. Namentlich fehlt es der Gewandung noch an Breite und Einfachheit, der Geberde und Bewegung an Maß und Ungezwungenheit, das Kolorit hat noch den gelblichen Ton der damaligen Hiſtorienmaler; und ſo gänzlich mangelt der Ausdruck ergreifender Empfindung, der doch beabſichtigt war, daß ſchon hier dem Beſchauer der Zweifel kommen muß, ob er wol je dem Künſtler gelingen werde.

Die Bilder, die ſeinen Ruf geſichert hatten, machten ihn zum „Maler des Königs" und verſchafften ihm von Seiten der Regierung eine Beſtellung: „den Schwur der Horatier". Der Stoff entzündete den Mann; in ihm fand er, was er brauchte, ein großes allgemeines Pathos, das ſich in würdevoll bewegter Form darſtellen ließ. Er kehrte (Ende 83) nach Rom zurück, um ſich für die Ausführung von Neuem an den alten Kunſtwerken zu begeiſtern und ſeine archäologiſchen Studien für Lokal und Koſtüm zu vervollſtändigen. Das 1784 vollendete Bild (S. die Abbildung; in der Galerie des Louvre)**) riß ganz Rom zur Bewunderung hin und Pompeo Batoni, rief dem Freunde zu: „tu ed io soli siamo pittori, pel rimanente si puo

*) Geſtochen von Jean Maſſard (dem Vater); auch von A. A. Morel, der — wie überhaupt die Stecher der Zeit unter dem Einfluß Davids ſtanden — die Weiſe des Meiſters und den Charakter ſeiner Bilder mit beſonderer Treue wiedergibt.

**) Geſtochen von Morel.

gettarlo al fiume!". Eine Aeußerung, deren Kühnheit nicht beſonders groß erſcheint, wenn man ſich den verwaſchenen und herabgekommenen Charakter der damals in Manier ganz verſunkenen Kunſt vorſtellt. In dieſe allerdings ſchnitt für die damalige Auſchauung das neue Gemälde Davids epochemachend ein. Und ſo war der Erfolg deſſelben noch größer in Paris, als in Rom. Man bewunderte an ihm nicht blos den großen Styl der Anordnung, die vollendete Durchbildung der Geſtalt und die Schönheit des Linienzugs, ſondern mehr noch den Adel der Erfindung und die ergreifende Kraft des Ausdrucks. David hatte das Intereſſe doppelt anzuregen verſtanden, indem er den Moment wählte, wo die Horatier ihrem Vater, der ihnen die Waffen für den Kampf entgegenhält, zu ſiegen oder zu ſterben ſchwören, während ſich andrerſeits die Frauen ihrem doppelten Schmerze überlaſſen, da ja auch die feindlichen Brüder durch Verwandtſchaft und Verlöbniß ihnen theuer ſind. Das Rührende neben dem Erhabenen, das Unglück der Familie im Kontraſt mit der Größe patriotiſchen Heldenmuths: das war es, was die nach aufregenden Empfindungen verlangende Zeit entzückte. Daß dadurch das Bild eigentlich in zwei zerſpalten und die Wirkung zerſplittert war, fühlte man nicht, wie man überhaupt damals für die dem Künſtler eigenthümlichen Mängel noch blind war.

Was alſo dem Eindruck ſeine eigentliche Kraft gab, war der Ernſt, der aus der ganzen Auffaſſung ſprach und den Beſchauer mit dem ahnungsvollen Hauch einer neuen Zeit anwehte. Schon damals beſchäftigten römiſche Geſchichte und römiſche Tugend die Gemüther und die klangvollen römiſchen Namen, mit denen man ſpäter von der Rednerbühne des Konvents aus Geſchichte machte, waren deßhalb ihrer Wirkung ſo ſicher, weil ihnen die allgemeine Stimmung entgegenkam. „Wir waren, erzählt einmal Nodier, auf den eigenthümlichen Ton der Revolutionsſprache mehr vorbereitet, als man glauben ſollte, und es koſtete uns nicht viel Arbeit, von den Studien unſerer Gymnaſien zu den Kämpfen des Forums überzugehen. Auf den Schulen z. B. gab es Preisaufgaben der Art: wer höher ſtehe, der ältere Brutus, der ſeine Kinder, oder der jüngere Brutus, der ſeinen Vater richtete, und ſo haben Livius und Tacitus mehr gethan, das monarchiſche Syſtem zu zerſtören, als Voltaire und Rouſſeau". Auch David war von dieſem republikaniſchen Geiſte bewegt, der in dem jüngeren Geſchlechte der Gebildeten ſchon gährte, und deßhalb kam in ſeinen Horatiern ein Pathos zum Ausdruck, das in der Bruſt der Beſchauer einen vollen und nachhaltigen Wiederklang fand. Das Bild war wie der leuchtende Wieder-

ſchein des noch latenten, aber mit neuer Kraft ſich regenden Lebens; zudem in der römiſchen Form, in welche ſich dieſes mit Vorliebe kleidete. Daher begann ſchon mit dieſem Bilde die Rückwirkung der Kunſt auf die Sitte und ſchon verſuchten die Frauen, ſich das Haar in der Weiſe zu ordnen, wie es die Schweſtern der Horatier trugen. David ſeinerſeits hatte ſich bemüht, mit größerer Treue als bisher gebräuchlich das Koſtüm und die Architektur des Alterthums nachzubilden, ſo daß er ſelbſt die Bogen auf Säulen ſeines Hintergrundes gegen die archäologiſchen Einwände d'Agincourt's zu rechtfertigen verſuchte.

Er ging auf dem mit ſo großem Erfolg betretenen Wege weiter. Ein Privatmann beſtellte ihm den „Tod des Sokrates" (1787, im Louvre):*) ein Motiv, in deſſen Darſtellung er wieder den erhöhten Moment einer großen aufopfernden Empfindung in den Kontraſt mit dem Schmerz und der Verzweiflung Umgebender ſetzen konnte. Der noch von den höchſten Dingen redende Sokrates (daß er von der Unſterblichkeit der Seele ſpricht, iſt ihm freilich nicht anzuſehen) im Augenblick, da er die Giftſchale ergreift, inmitten ſeiner mannigfach jammernden Schüler, von denen nur Plato in ſtummer Faſſung am unteren Ende des Lagers abgewendet ſitzt: hier war ihm auch dies günſtig, daß er die Gegenſätze ſchildern konnte, ohne die Einheit der Anordnung aufzugeben. Von dieſer Seite, in der Gruppirung und Zuſammenſtimmung der Linien, iſt denn auch das Bild unter den früheren das beſte; daß es trotzdem im Erfolg dem vorigen nicht gleich kam, lag am Stoff, der der Zeit nicht ebenſo nahe lag. Dagegen wurde ihm bald darauf und ſchon in den erſten Tagen der Revolution ein Motiv aufgegeben, das wieder mit zündender Gewalt in die allgemeine Stimmung einſchlug: „Brutus in ſein Haus zurückgekehrt nach der Verurtheilung ſeiner Söhne." Diesmal kam die Beſtellung vom König ſelber. Seltſames Vorſpiel ſeines Schickſals, daß von ihm der Vorwurf gewählt war, in dem die junge republikaniſche Tugend gegen die eigene Familie wüthet, um die Rückkehr der vertriebenen Könige zu vereiteln. Der Auftrag war ein Zugeſtändniß an die öffentliche Meinung, die ſich immer lauter und drohender gegen den bisherigen Lauf der Dinge vernehmen ließ. Aber von jeher ſind die Zugeſtändniſſe der ausgelebten Macht an die mit neuen Bedürfniſſen und Kräften heraufſteigende Zeit vergeblich geweſen und ſo ſollte dem König die republikaniſche Beſtellung nicht einmal dem Maler gegen-

*) Geſtochen von Jean Maſſard.

über zum Guten ausschlagen: auch David stimmte als Konventsmitglied für die Hinrichtung Ludwigs XVI. Jenem war übrigens noch am Vorabend der Revolution eine in ganz anderer Weise nicht minder merkwürdige Bestellung vom Bruder des Königs zugegangen. Während sich Letzterer der neuen Strömung zu fügen versuchte, bewährte sich der Graf Artois jetzt, wie später Karl X., als einer der vielen Bourbonen, die nichts haben lernen und nichts vergessen können: er ließ sich von David eine Liebesscene zwischen Paris und Helena (im Louvre) malen.

Auch der Erfolg des Brutus (in Louvre) war glänzend, wenn er gleichwol dem der Horatier nicht gleichkam; Letzteres vielleicht bloß deßhalb, weil der von Thatkraft strotzenden Zeit der angespannte Moment vor der Handlung doch mehr zusagte als die in sich versunkene Empfindung nach derselben. Auch hier eine doppelt ergreifende Situation: während im Hintergrunde die Leichname der Söhne in das Atrium des Hauses gebracht werden, sitzt Brutus von gemischten Gefühlen bewegt aber in stummer Fassung abseits im Schatten der Statue der Roma; auf der anderen Seite des Bildes vom tiefen Schmerz in verschiedener Weise ergriffen die jammernden Frauen. Ueber die Vollendung der Form, in der man wieder die Großheit der Antike mit der Wahrheit der Natur vereinigt fand, den Styl der Gruppirung und Gewandung war gleichfalls nur Eine Simme.

Fast unbegreiflich erscheint heute diese durchschlagende Wirkung der Bilder, wenn man sie lediglich aus künstlerischem Gesichtspunkt betrachtet. Was David vorab in allen zur Erscheinung bringen wollte, einerseits die von großen Leidenschaften bewegte Seele, andererseits die Ergriffenheit des vom Schmerz aufgewühlten Gemüths, ebendas ist geradezu ausgeblieben; überall ist der Ausdruck entweder gesucht und übertrieben, oder matt und gleichgültig. Den Inhalt, für den der Künstler doch selber ein tieferes Interesse zu haben schien, war er wiederzugeben offenbar nicht im Stande. Ohne Zweifel eine kalte und nüchterne Natur hat er nur mit dem Kopfe, mit der Reflexion sich in seine Stoffe hineingearbeitet und eine Empfindung, eine erregte Seele nicht schildern können, weil er selber sie nicht hatte. Und so gelang ihm weder die Darstellung der großen, noch die der zarten Gefühle. Sein Paris und Helena sind ganz gut gruppirt; aber wie unbedeutend und nichtssagend die Köpfe, die natürlich das griechische Profil zeigen; der Sokrates wie docentenhaft, wie gemacht die Verzweiflung der Schüler; über einen Leisten geschlagen die drei Horatier im Ausdruck sowol wie in der Geberde und Bewegung, neben ihnen die Frauen nach rich-

tiger Bühnenregel im Schmerz hingesunken; die weibliche Familie des Brutus in der Stellung und Gewandung so vortrefflich hergerichtet, daß sie darüber ihre Gefühle, trotz einiger Geberden des Entsetzens, vergessen zu haben scheint. In den beiden letzten Gemälden hat David ohnedem zu wenig gegeben, weil er zweierlei, d. h. zu viel geben wollte.

Doch wie großes Gewicht er auch auf den Inhalt legte: offenbar kam es ihm noch mehr auf die vollendete Darstellung der Form nach dem klassischen Muster und die Erneuerung der Antike überhaupt an. So eng, so genau wie möglich suchte er an diese sich anzuschließen; den Kopf seines Brutus bildete er nach einer Büste im Kapitol, die Stellung der Frauen in demselben Bilde, sowie Paris und Helena nach alten Basreliefs; in die abgesehenen Gruppen ließ sich natürlich hinterher die Empfindung nicht bringen. Was die Form im engeren Sinne anlangt, so hielt er sich während dieser ersten Periode seiner Laufbahn an die Plastik der Kaiserzeit, namentlich Hadrians; von der eigentlich griechischen Kunst hatte man damals so gut wie keine Kenntniß. Dennoch liegt hier, in der Zeichnung überhaupt, die Stärke der Bilder, wie denn sein eigentliches Verdienst das Verständniß des Körpers ist, die Modellirung und Durchbildung von dessen Formen (namentlich in den späteren Werken). Wenn auch die Auffassung derselben rundlich, zu allgemein und ohne die lebendige Mannigfaltigkeit der Natur ist, so findet sich doch hier im Vergleich zur Kunst des 18. Jahrhunderts wieder eine edle und reine Auffassung, Festigkeit und Korrektheit der Behandlung und insofern eine wahre Reform. Aber es scheint, daß, um zu dieser zu gelangen, eine fast unselbständige Nachbildung der Antike die Bedingung war. Eine solche blieb auch in den Nebendingen nicht aus; ja, offenbar glaubte David in der treuen Kopie der antiken Geräthe, Gewandung und Umgebung das Alterthum erst recht sicher zu besitzen. Dieser Zug zeigte sich, wie wir gesehen, schon in den Horatiern; in Paris und Helena und dem Brutus sollte er geradezu in den Vordergrund treten. Er entnahm, was er für die Inscenesetzung dieser Bilder brauchte, antiken Vasengemälden und ließ sich für die Möbel zum Brutus eigens Modelle anfertigen, die dann in seinem Atelier zum täglichen Gebrauch stehen blieben. So groß wurde nun seine Vorliebe für dies kleine und an sich bedeutungslose Werkzeug des klassischen Daseins, daß er seine lebensgroßen Heldengestalten wie Genrefiguren in reich möblirte Gemächer setzte und mit einem wahren Aufwand von Draperien, Sesseln, Statuen und Dreifüßen umgab. Dabei begegnete es ihm freilich, daß er verschiedene

Epochen durcheinandermischte; ja, er nahm keinen Anstand, im Hintergrunde des Gemachs von Paris und Helena die Karyatiden des französischen Bildhauers Goujon (aus dem 16. Jahrhundert) anzubringen. Selbst in der Ausführung hielt ihn nun zum Nachtheil des Ganzen das Interesse für das Geräthe fest; mit derselben Sorgfalt, demselben freien und glatten, verriebenen Auftrag, wie die Personen, sind auch die Dinge behandelt. Es ist überhaupt in allen diesen Bildern ein höchst fleißiger, aber nüchterner, zierlicher, allzu gepflegter Pinselstrich. Dieser gleichmäßigen Sorgsamkeit der Ausführung entspricht das Kolorit, die Eintönigkeit mit der die Farbe blos als Mittel, um die Form zu heben, behandelt ist.

2.

Die Revolution und die Kunst.

Die innere Verwandtschaft dieses Aufschwungs der Malerei mit der politischen Revolution und die neue Wechselwirkung zwischen Kunst und Sitte ist nicht zu verkennen. David und die Schule, die sich nun schon um ihn bildete, räumten die ganze echt malerische Kunstentwicklung, welche zwischen der antiken Formenwelt und dem 18. Jahrhundert liegt, entschieden und mit Einem Male zur Seite, ganz ähnlich, wie die Revolution mit rücksichtsloser Schneide jeden Zusammenhang mit der geschichtlichen Vergangenheit rundweg löste, um sich auf den Boden der abstrakten „Menschenrechte" zu stellen. Beide, indem sie von der Weise und dem System ihres Jahrhunderts sich lossagten, brachen zugleich mit den weiter zurückliegenden Zeiten. Wie ferner den Männern des Convents und der Ausschüsse — denen wenigstens, die es ehrlich meinten — die römische Bürgertugend als das höchste Ideal erschien, zu dem die Menschheit um jeden Preis und auf dem geradesten Wege zurückkehren müsse: so erhielten die ersten epochemachenden Bilder Davids ebensowol von diesem politischen Pathos, als von der römischen Anschauung der Form ihren Charakter und ihre Bedeutung. Beide endlich erklärten sich gleich entschieden gegen die Welt des Mittelalters und das Reich der christlichen Mythe. Für beide gab es keinen christlichen Gott und keine Heiligen mehr, und schon damit leitete David die neue Epoche der Malerei ein, daß seine Richtung im Princip der religiösen Kunst ein für allemal ein Ende machte. Als ihm einmal ein Christus bestellt war und er alles Weigerns ungeachtet zur Ausführung ge-

drängt wurde, lieferte er endlich den Heiland, aber mit den Zügen eines Gardeſoldaten. Es war nur die Rückſeite dieſes Bildes, wenn die Republik das „Feſt der Vernunft“ feierte und als Sinnbild derſelben ein ſchönes Weib, in halb klaſſiſcher, halb idealer Drapirung, auf antikem Seſſel dem Volk vorantragen und dann ſeinen Blicken enthüllen ließ, gleich dem Allerheiligſten: wie Chaumette im Konvent ausrief, „ſtatt eines todten Idols das lebendige Bild der Vernunft, ein Meiſterwerk der Natur“.

Indeſſen, ebenſowenig wie für das Chriſtenthum hatte jene Zeit ein Verſtändniß für die realen Verwicklungen des Lebens und der Geſchichte überhaupt. Der Menſch ſollte ohne Weiteres das Ideal einer abſtrakten Vollkommenheit verwirklichen, der Gedanke unmittelbar in die That übergehen; alle Vermittlungen, individuelle Eigenheiten, alle Unterſchiede, das endloſe Spiel perſönlicher Kräfte und Wechſelwirkungen ſah man nur als Hinderniſſe an, die kurzer Hand auszurotten ſeien. Die Revolutionspolitik kannte ſchließlich nur öffentliche Menſchen, die ohne jede Beſonderheit die unterſchiedsloſen Glieder des Staates ſein ſollten; das Syſtem der St. Juſt und Robespierre ging auf Vernichtung jeder geiſtigen Eigenthümlichkeit aus, ſie erklärten die Republik für „die Verſchmelzung aller Intereſſen, aller Willen, aller Talente“, und der Gleichheit im Staate ſollte die Gleichheit der Sitte und des Lebens entſprechen. Aehnlich faßte die neue Malerei den Menſchen, was den Inhalt anlangt, nur mit dem Pathos eines öffentlichen Zweckes auf, was die Form betrifft, nur in der normalen Vollendung ſeines körperlichen Daſeins. Inſofern waren beide gedankenhaft, abſichtlich verſchloſſen gegen die Mannigfaltigkeit des natürlichen Lebens, gleichgültig ebenſowol gegen die tieferen Vorgänge in der menſchlichen Seele, als gegen die individuelle und vielfach gebrochene Außenſeite der Erſcheinung. Damit trifft ganz zuſammen, daß die Malerei ihre bedeutſamen Motive faſt nur noch im monumentalen Maßſtab gab; daß ſie den Ausdruck einfach menſchlicher Gefühle mit dem des politiſchen Pathos nicht in Einklang zu bringen wußte, alle Körper in den Model eines von der Antike abgezogenen Ideals goß und kaum ein anderes Geſetz der Kompoſition kannte, als das der Linienharmonie.

Auch hatte das Pathos der Bürgertugend, das gleich ſehr den Convent wie die Kunſt begeiſterte, bei beiden den gleichen deklamatoriſchen Charakter. Wieviel von ihrem Nachruhm hat die Gironde dem redneriſchen Talent und Einfluß ihres Vergniaud zu verdanken; wie oft haben orato-

riſche Wendungen — die aus Berechnung ſelbſt der nüchterne Robespierre nicht verſchmähte — das Schickſal des Einzelnen und des Ganzen beſtimmt. Merkwürdig, daß ſogar dieſer Zug in der Malerei wiederkehrt, die es doch nur mit der ſichtbaren Erſcheinung zu thun hat. Ganz ähnlich wirken die Bilder Davids, die es mit jenem politiſchen Inhalt zu thun haben, wie wenn ihre Gegenſtände von der Rednerbühne herab mit gehobener Stimme erzählt würden. Und auch das haben wir bei David geſunden, daß hinter dieſem deklamatoriſchen Schwung ſo gut wie keine Empfindung ſteckt. Ebendies iſt für die franzöſiſche Revolution ſo bezeichnend, daß ſich in nicht wenigen ihrer hervorragenden Menſchen mit einem ſanatiſchen Eifer innere Kälte verbindet. Man kennt die gefühlloſen Naturen der Sieyes und Robespierre; aber auch die meiſten Girondiſten zeigen jene eigenthümliche Miſchung. Man ſchwärmte für eine Republik nach antikem Muſter, entſchied aber mit kühlem Gleichmuth über das Schickſal Frankreichs. Große Talente und Charaktere, welche von innerem Feuer getrieben die Welt mit ſich reißen, hatte überhaupt jenes Zeitalter nicht aufzuweiſen; es war eine Bewegung, die ganze Klaſſen ergriff, ohne ſich in die geiſtige Stärke Einzelner zu verdichten. Die Roland, die über ihre Zeitgenoſſen eines Urtheils wol fähig war, ſpricht einmal ihr großes Erſtaunen aus über „die allgemeine Mittelmäßigkeit" der Staatsmänner. In der Kunſt und Literatur war es nicht anders; auch in ihren Führern fehlte der geniale Funke, der ein neues mächtiges Leben hervorruft und zündend auch in die Seele der Nachkommen einſchlägt. Daher haben jene epochemachenden Werke Davids für den Jetztlebenden kaum mehr als ein hiſtoriſches Intereſſe. Der Mangel an eigenthümlicher Phantaſie und ſtarker Naturanlage, der die Zeit kennzeichnet, zeigt ſich ſchon in der unſelbſtändigen Nachbildung des Alterthums.

Beide, das Leben und die Kunſt, ſuchten ſich nicht bloß in deſſen Geiſt einzuleben, ſondern auch ſeine äußere Erſcheinungsweiſe und Gebräuche ſich anzueignen. Hier war, wie wir geſehen, die Malerei vorangegangen; die Geſittung folgte erſt, nachdem ſie durch dieſe ein Bild von der Weiſe der Alten erhalten hatte. Seit dem Brutus vertauſchten die höheren Klaſſen die gepuderte Friſur mit dem freiwallenden Haar und das geſchweifte, geſchwungene Geräthe des Rokoko mit den ſtrengen geraden Formen des antiken Hausraths. Die öffentlichen Feſte wurden unter der Leitung Davids in der Weiſe des Alterthums — gut oder übel, wie man ſie eben kannte — angeordnet; die Aufzüge, Chöre von Mädchen und

Jünglingen entnahm man den Panathenäen, die Hauptrolle aber ſpielten allerlei Statuen, die nach der abſtrakten allegoriſchen Weiſe der Römer irgendwelche allgemeine Begriffe vorſtellten. So wurden, als Robespiere „das höchſte Weſen“ wieder eingeſetzt hatte, die aus einer entzündlichen Maſſe gefertigter Bildwerke der Zwietracht, des Atheismus und der Selbſtſucht verbrannt, aus deren Aſche dann die Weisheit emporſtieg: ein Sinnbild, deſſen nüchterne Erfindung der ſich künſtlich hinaufſchraubenden Einbildungskraft unſeres Malers ganz gleich ſieht. Aber die Verſuche, die Sitte nach antikem Muſter umzuwandeln, ſollten noch tiefer gehen. Talma, das erſte Schauſpielertalent der Nation, die von Haus aus die größte Begabung für das Schauſpiel hat, nahm mit der Bühne eine ähnliche Reform vor, wie der ihm befreundete David mit der Kunſt. Er ſuchte die dramatiſchen Charaktere durch das Verſtändniß ihrer geſchichtlichen Realität treu nach dem Leben wiederzugeben, erhob ſie aber zugleich in Sprache, Bewegung und Geberde in die Schönheit idealer Erſcheinung. Dieſelbe Kunſtrichtung alſo, die David hatte, nur in ihrer Weiſe vollendeter, und in der That, es iſt nicht unbegreiflich, wie damals, wo die Geſchichte, ſelbſt inmitten der furchtbarſten Wirklichkeit ſich einen etwas deklamatoriſchen und theatraliſchen Wurf gab, die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung zu einer vielleicht ſeitdem unerreichter Höhe kam. Daher auch der unmittelbare Einfluß des Theaters auf die Sitten. Talma war darauf gekommen, die klaſſiſchen Rollen, die ſich bis dahin in die Hoftracht des 17. Jahrhunderts gekleidet, im antiken Koſtüm zu geben, wozu er antiquariſche Studien machte und David zu Rathe zog. Von der Bühne ging nun zugleich wie von den Gemälden des Letzteren dieſe Neuerung ins Leben über. Als man nach dem Sturz der Schreckensherrſchaft wieder aufzuathmen und zu leben wagte, ordneten die Frauen ihr Haar nach griechiſchem Muſter und gaben die falſche Scham der Reifröcke auf, um ſich in einer der antiken nachgebildeten Tracht, welche die Körperformen mehr zeigte, als verhüllte, mit offener Leichtfertigkeit zu brüſten. Das Direktorium dekretirte für die Vertreter des Volkes eine Kleidung, die ſich möglichſt dem Schnitt der Alten nähern ſollte und ſeine fünf Mitglieder erließen ihre Beſchlüſſe von curuliſchen Sitzen aus, würdevoll in Togen gehüllt. Man ſieht, wie hier Leben und Kunſt ineinanderwirken und in dieſer Verſchmelzung die angeborene Neigung des Franzoſen zum Schauſpiel ihren Spuk treibt.

Dieſelben Umwandlungen, wie im öffentlichen Leben und in der Malerei, finden wir in der Poeſie und Literatur. Auch in den Oden des

„neuen Pindars", E. Lebrun's, tritt an die Stelle der früheren ausſchweifenden Grazie ein ernſter feierlicher Schwung, der nicht ohne Wirkung iſt, obwol es ihm gleichfalls an innerer Empfindung gebricht. Die dramatiſche Dichtung löſte in J. Chénier die verſchnörkelten Zuthaten von ſich ab, mit denen die Tragödie im 18. Jahrhundert ausſtaffirt geweſen, das mythologiſche Beiwerk und die Liebesgeſchichten; ſie verherrlichte nun in den klangvollen Redensarten des Tages und mit viel aufregender Deklamation bei wenig Handlung die neue Freiheit, der auch ſie das klaſſiſche Kleid umwarf (großer Erfolg des C. Gracchus von Chénier 1792). „Man muß die Bühne entfeſſeln, ſo beſchloß ein Erlaß des Wolfahrtsausſchuſſes, damit Melpomene fähig werde, die Sprache der Freiheit ertönen zu laſſen."

Indeſſen, ſo günſtig auch vor und mit dem Beginn der Revolution für die Kunſt die Dinge lagen, ſo lebhaft das Intereſſe war, das ihr von Seiten des Publikums entgegenkam: ſo konnte doch die raſche Umwälzung und Vernichtung alles Beſtehenden die friedliche Arbeit der Phantaſie nicht fördern. Zu ſchweren Fußes zertrat die Revolution das ganze Gebiet der Kultur, zu tief wühlte ſie den Boden auf, zu ſehr ſtellte ſie alle Bedingungen der allgemeinen Wolfahrt in Frage, als daß gleich ein neues volles Leben hätte aufblühen können. Für eine volksthümliche Kunſt, die ſich aus den noch unverdorbenen, nun friſch zuſchießenden Säften der Nation genährt hätte, war von vornherein keine Hoffnung. Als ſich der erſte Sturm der Begeiſterung gelegt hatte, zeigte ſich, daß dem Volke die Fähigkeit zur Selbſtregierung noch fehle. Nicht der berechtigte und vernünftige Wille der Geſammtheit kam zur Herrſchaft, ſondern die Leidenſchaft und Willkür der einzelnen kühn heraustretenden Individuen. Was das Volk wollte und was es aus eigener Kraft leiſtete, war im Grunde nur negativ: die Vernichtung des Feudalſtaates und der Kirche. Alles Andere, jede poſitive Leiſtung, bürdete man allmälig dem Staate auf, d. h. einer ſolchen Regierungsform, bei der der Einzelne nicht mitzuwirken brauche; vorab und zunächſt die Ernährung, dann aber auch die politiſche Arbeit und die öffentlichen Pflichten. Schon 1792, wie die geringe Betheiligung von beiden Seiten am Kampfe des 10. Auguſt zeigte, ſehnte ſich die Nation nur noch nach der Ruhe einer kräftigen Regierung. War ſo ſchon im Volke jede Thatkraft erlahmt und ſein ſtaatsbürgerlicher Sinn vernichtet, ſo vertilgte die Schreckensherrſchaft auch noch die Fähigkeit zur Arbeit, wie die zum Genuß des Lebens. Alles war dahin, Ackerbau, Handel und Induſtrie; zerſtört der geſellige Verkehr, das Glück der Familie und jede

harmloſe Luſt des Daſeins; vollzogen die Auflöſung der gebildeten und beſitzenden Klaſſen, dagegen die rohe Maſſe des Pöbels in ſeinen niederſten Leidenſchaften aufgeregt und als das Mittel für die Tyrannei Robespierres und des Wolfahrtsausſchuſſes an die Spitze geſtellt. Wie hätte in dieſer verderblichen Unſicherheit aller Dinge die Kunſt einen Platz finden können? Erſt ſpäter, ja erſt nach dem Kaiſerreich ſollten die großen und fruchtbaren Wirkungen der Revolution in der Kunſt wie im öffentlichen Leben hervortreten; während des Umſturzes ſelber lag ſie darnieder und weder einzelne Werke, die ein anregender Augenblick hervorrief, noch reformatoriſche Maßregeln von Seiten der Regierung vermochten ihr aufzuhelfen. —

Daher waren auch für David die Jahre 1789—95 eine im Ganzen unfruchtbare Zwiſchenpauſe. 1790 erhielt er von der conſtituirenden Verſammlung den Auftrag, die Scene des Ballhauſes darzuſtellen, aber nur der Karton wurde fertig mit einigen in Farbe ausgeführten Portraitköpfen (in der Galerie der Zeichnungen im Louvre)*). Die (im Vordergrunde überlebensgroßen) Figuren tragen eine leidenſchaftliche und geberdenreiche Begeiſterung zur Schau; drohende Fäuſte, gehobene Arme, ſich zärtlich umſchlingende Gruppen, geſchwungene Hüte, in bunter Miſchung um den Präſidenten Bailly, der allein in gemeſſener Ruhe die Eidesformel (zuſammenzubleiben bis zur Vollendung der Verfaſſung) vorträgt. Ob in Wahrheit der Enthuſiasmus ſo groß war, iſt mehr als zweifelhaft; den Vertretern des dritten Standes war es doch nicht ganz heimlich beim Beginn des Kampfes gegen den König, deſſen Ausgang damals noch ſo ungewiß war. Unſer Künſtler freilich ſchien in ſeiner fanatiſchen Kälte die richtige Vorahnung des Endes zu haben: denn er zeigt uns im Hintergrunde Leute aus dem Volke mit wildem Ausdruck an den Fenſtern ſich anklammernd und durch die Oeffnung auf die königliche Kapelle herabzuckende Blitze. Von einer realen Auffaſſung übrigens auch hier noch kaum eine Spur. In einigen Köpfen zwar iſt eine gewiſſe Naturwahrheit und etwas von der aufgeregten Stimmung des Augenblicks; aber die Geſtalten (alle nackt gezeichnet; im Stich, der nach einer beſonderen Skizze gemacht iſt, hängen ihnen denn auch die Kleider fremd und ungewohnt um den Leib) ſind vornehmlich auf die Darſtellung vollendeter körperlicher Form angelegt, daher Normalfiguren ohne individuelle Beſtimmtheit, und die Bewegungen haben das Gepräge des bühnenhaften Eifers, der um

*) Geſtochen in Aquatintamanier von Jazet.

ſich ſelber weiß.*) Der raſche Lauf der Ereigniſſe ließ es nicht zur Vollendung des Bildes kommen; dem Künſtler ſelber ſchien der dargeſtellte Moment ſchon nach kurzer Friſt ohne Werth und Bedeutung.

Zudem hatte ſich David inzwiſchen — wie alle jene jungen Talente, die mit ihm eine Richtung gingen, Talma, Lebrun und Chénier — zum eingefleiſchten Republikaner ausgewachſen, der nun jene Helden des Ballhauſes zum größeren Theil als flaue Patrioten verachtete. Mit dem vollen Ausbruch der Revolution war er aus der Stille des Ateliers herausgetreten, um ſich als öffentlicher Mann an der politiſchen Bewegung zu betheiligen; bald wurde er Mitglied des Konvents und des Sicherheitsausſchuſſes, vor Allem aber Jakobiner und begeiſteter Anhänger Robespierre's. In ſeiner herzloſen Schwärmerei für die Republik war er ſeiner Geſinnung nach der Grauſamſten Einer; ſelbſt für die Rettung von Freunden ſich bei Robespierre zu verwenden, ſchlug er rundweg ab. Was die Kunſt anlangt, ſo betrachtete er ſie jetzt nur noch als Mittel zum Zweck des öffentlichen Lebens, zur Verbreitung der politiſchen Ideen; in dieſem Sinne übte er im Konvent über ihr ganzes Gebiet die Dictatur aus und traf Reformen, um ſie auch in ihren äußeren Einrichtungen dem neuen Staate anzupaſſen. Vorab ließ er ſich die Aufhebung der Akademie (Auguſt 1793) — als einer bevorrechteten Anſtalt — angelegen ſein, nachdem er ſelber, 1792 zum Profeſſor ernannt, ihr mit lakoniſcher Grobheit einen Abſagebrief geſchrieben. Was ſonſt auf ſeine Anträge beſchloſſen wurde, war indeß trotz mancher hochtrabender Worte über die große „philoſophiſche" Aufgabe der Kunſt nicht von Belang. Einer darunter, der glücklicherweiſe nur halb ausgeführt wurde, iſt ein deutliches Zeichen von

*) Welchen Beifall dennoch die Zeichnung fand und wie große Hoffnungen die neue Bewegung erregte, zeigt ſich in einer Ode, zu der ſich Chénier an dem Karton inſpirirt hatte. Die folgende Stelle iſt zugleich bezeichnend für das oratoriſche Pathos der jungen Republikaner im Leben wie in der Kunſt:

„Reprends ta robe d'or, ceins ton riche bandeau
Jeune et divine Poésie!
Quoique ces temps d'orage éclipsent ton flambeau,
Aux lèvres de David, roi du savant pinceau,
Porte la coupe d'Ambroisie!
La Patrie, à son art indiquant nos beaux jours,
A confirmé mes antiques discours,
Quand je lui répétais que la liberté mâle
Des arts est le génie heureux:
Que nul talent est fils de la faveur royale
Qu'un pays libre est leur terre natale".

Der ermordete Marat. Von J. L. David.

der ebenſo überſpannten als nüchternen Einbildungskraft, welche der ganzen Zeit und namentlich ihm eigen war. Er ſchlug als Denkmal der wiedererlangten Freiheit eine koloſſale Statue des franzöſiſchen Volkes vor, errichtet auf einem Haufen von zertrümmerten Bildwerken der Könige und in großen Zügen an verſchiedenen Stellen ihres Leibes die Worte tragend: „Licht, Natur, Wahrheit, Kraft, Muth". Das in Gyps ausgeführte Modell ſoll, wie ſelbſt Freunde David's eingeſtehen, einen wahrhaft niederträchtigen Eindruck gemacht haben.

Doch zu ein paar Bildern fand der Maler auch während ſeiner politiſchen Laufbahn Zeit: zu ſolchen, die er aufgeregt durch ein Ereigniß des Tages unmittelbar der Wirklichkeit entnahm. Anfang 1793 war das Konventsmitglied Lepelletier de Saint-Fargeau wegen ſeiner für den Tod des Königs abgegebenen Stimme ermordet worden; in ſeinem republikaniſchen Eifer malte David — nachdem ſchon auf ſeinen Antrag die Büſte des Getödteten im Konvent aufgeſtellt war — den auf einem Bette ausgeſtreckten Leichnam mit der noch blutenden Wunde, über ſeiner Bruſt einen an einem Faden hängenden Degen, der ein Papier mit den Worten: „je vote la mort du tyran" durchſticht. Eine ſonderbare Miſchung von allegoriſcher und realer Auffaſſung. Noch konnte der Künſtler, auch wo er ſich an die Natur hielt, ſein Pathos nicht los werden (der Körper von ſeinem Schüler Gérard, der Kopf von ihm ſelber und — nach den Berichten — von energiſcher Wahrheit). Aber bald ſollte ein Ereigniß eintreten, das den Maler tiefer als je irgend ein Stoff ergriff und ihm daher wenigſtens dies eine Mal ſeinen pomphaften Idealismus austrieb: Marat's Ermordung. Er hatte für den Mann geſchwärmt, wie für Robespierre; der Republikaner war in's Herz getroffen und ſo wurde er in dem Augenblicke, da er eine der ſchlimmſten Kreaturen der Revolution in der Häßlichkeit eines gewaltſamen Todes ganz nach der Natur und ohne jeden Nebengedanken darſtellte, zum erſten Male ganzer und ächter Künſtler. Ein merkwürdiges Bild,*) das einzige vielleicht, das David mit dem vollen ſchöpferiſchen Trieb einer innerlich drängenden Kraft entwarf und vollendete.

*) Daſſelbe iſt in den vierziger Jahren in die Hände eines Privatmannes — wenn ich nicht irre, aus dem Beſitz der David'ſchen Erben — übergegangen; es war im Laufe des letzten Jahrzehnts zweimal in Paris ausgeſtellt. Es iſt von A. A. Morel, gleich nach ſeiner Vollendung geſtochen worden; von dem Stich exiſtiren nur drei Abdrücke, wovon zwei in der Sammlung der k. Bibliothek zu Paris — nach deren Einem die Zeichnung für unſeren Holzſchnitt genommen iſt; — das Dritte in unbekannten Händen.

Marat liegt in der Badewanne, der untere Theil des nackten Körper durch dieſe und ein darübergelegtes Brett verdeckt, die Bruſt mit der klaffenden Wunde ſichtbar, der Kopf auf die Seite geſunken, von ergreifender Wahrheit und mit dem Ausdruck eines Schmerzes, der nicht aus einer kleinen Seele kommt; die eine Hand ſchwer auf die Erde herabhängend, wie wenn ſie das Meſſer herausgezogen und hätte fallen laſſen, die andere kraftlos geſtützt noch auf den Rand der Wanne und den Brief der Corday haltend. Auch das umgebende Geräthe ganz nach der Natur; ein Schemel, eine rohe geſtürzte Kiſte mit Schreibzeug: der Hausrath eines armen Mannes aus dem Volke. Das Bild hat die packende Wirkung einer groß aufgefaßten Natur; die gemeine Geſtalt, der häßliche Kopf des Mannes ſind mit voller Realität wiedergegeben und doch iſt Etwas wie der Hauch eines idealen Geiſtes darüber ausgegoſſen. Hierzu wirkt namentlich die koloriſtiſche Behandlung mit: das von Oben ſeitwärts einſtrömende Licht läßt Kopf und Bruſt wie verklärt aus dem umgebenden Helldunkel hellvorleuchten, während zugleich der Fleiſchton und die Farbenſtimmung wärmer und der Natur weit lebendiger abgelauſcht, die Ausführung flüſſiger und ſaftiger iſt, als dies ſonſt bei David der Fall iſt. Es ſcheint ſeltſam, daß das tüchtige Können Davids erſt da zu einen ächt künſtleriſchen Ergebniß kam, wo er ſeine römiſchen Ideale aufgab und ſich einfach an die Natur hielt. Aber in jenen war er befangen, er beherrſchte ſie nicht, weder der Form noch dem Inhalte nach und empfand nicht, was er in ſie zu legen verſuchte; hier, in der eigenen Seele ergriffen und der gemeinen Wirklichkeit gegenüber, erwachte ſein künſtleriſcher Geiſt und wußte dieſe zu veredeln, indem er ſie zugleich in ihrer Wahrheit erfaßte. Daß es ihm Ernſt war mit der Verehrung des Mannes, den er als ein Muſter republikaniſcher Tugend und als Märtyrer der Freiheit betrachtete, darin theilte er die Empfindung des Volkes, das die Büſten des Marat und Lepelletier an den Straßenecken ſtatt der Madonnenbilder anbrachte. Das Gefühl dieſes Zuſammenhangs erwärmte und beſeelte nur um ſo mehr die Hand des Künſtlers.*)

*) Beide Bilder wurden im Konventsſaale aufgeſtellt, nach dem Fall der Jakobiner aber wieder entfernt. Für beide hatte David keine Bezahlung angenommen, wie er ſich überhaupt während dieſer erſten Periode der Revolution als durchaus uneigennützig erwies. Auch die Horatier und der Brutus, obwol von der Regierung beſtellt, waren ihm noch nicht bezahlt worden (ſo lautet die eine Nachricht; ſpäter ſcheint er doch eine mäßige Summe angenommen zu haben).

So lange David in die Geschichte des Tages verflochten war, fand er weder die Muße noch die Stimmung, zu seinen klassischen Idealen zurückzukehren. Sobald jedoch seine Verbindung mit dem öffentlichen Leben sich gelöst hatte, nahm er seine alte Weise wieder auf. Mit dem Sturze Robespierres war seine politische Rolle ausgespielt; einen Augenblick ging es auch um seinen Kopf und er konnte froh sein, daß er mit dem Verlust seiner Stellung und Freiheit davon kam. Die Art, wie er sich aus seiner schwierigen Lage herauswickelte, da er nicht lange vorher mit Robespierre sterben zu wollen erklärt hatte, war kläglich: „auch ihn habe der Unglückliche getäuscht"; mit den prunkenden Redensarten hatte es ein Ende und der Schweiß der Todesangst stand dem Angeklagten auf der Stirn. Freunde retteten ihn, indem sie einen Aufschub des Urtheils erwirkten. Der von seinem Pathos bisher verblendete Mann, nun abgekühlt und zur Besinnung gekommen, gab die Politik ein für allemal auf; schon im Gefängnisse wendete er sich wieder ganz der Kunst zu, und zwar einer solchen, welche die Beziehung auf die zeitgenössische Geschichte und Stimmung aufgab und sich rein im Gebiet der Schönheit bewegte. Als er endlich mit dem Regierungsantritt des Direktoriums ganz freigegeben wurde, hatte er den Entwurf zu seinen Sabinerinnen schon im Kopfe.

Den neuen Bestrebungen Davids kam die veränderte Zeit günstig entgegen. Man hatte wieder Muth und Luft zu leben. Bei der Aussicht, welche die neue Regierung auf inneren Frieden und Sicherheit gab, traten die gebildeten und wolhabenden Klassen aus dem Dunkel ihrer gezwungenen Armuth wieder hervor, um im Genuß des Daseins das Versäumte doppelt nachzuholen. Die Frauen gaben den Ton an — seltsam, daß David zugleich in der Malerei auf den Gedanken kam, das Weib zu verherrlichen —; in einer Art griechischer Tunika gekleidet, Bänder in antiker Weise um das Haar gelegt und Sandalen an den Füßen zogen sie nicht nur die Vertreter der neu aufblühenden Kunst und Wissenschaft in die wieder geöffneten Salons sondern auch die Führer der Republikaner, deren Wildheit sie unter dem sanften Joch geselligen Anstandes und einer liebenswürdigen, wenn auch ziemlich laxen Moral zu zähmen versuchten. So lange hatte der Franzose der Anmuth entbehrt, der Freuden des Umgangs und einer verfeinerten Gesittung, daß er sich willig in die weichen Schlingen fangen ließ. Der gezähmte Löwe lag ruhig im Schooße der berühmten Frauen, der Tallien, Beauharnais und Récamier. Was sich in der schon abgekühlten Masse noch von republikanischem Trotz regte, das erlahmte

allmälig im Kampfe mit den Knitteln der „jeunesse dorée“. Sonderbare Zeit, wo neben der Erneuerung der griechischen Tracht die sinnlosesten Versuche neuer Kulturformen nebenhergingen. Die vergoldete Jugend mit dem in Flechten hinaufgebundenen Haar, den hohen Halsbinden, in welche würdevoll das Kinn versank, den prahlerisch hinausgeworfenen Rockkrägen das würdige Vorspiel moderner Modenthorheit: wie sie uns Carle Vernet in seinen geistreichen Zeichnungen aufbewahrt hat, ist sie das lächerlichste Bild vollendeter Unnatur und Geckenhaftigkeit. In dieser Männerkleidung zeigt sich ebenso deutlich, wie in der Ausgelassenheit der Sitten und in der allgemeinen Unlust, sich an den öffentlichen Dingen zu betheiligen, daß alle Formen des Daseins aus Rand und Band gegangen waren. Eine kräftige Hand that noth, welche die Zügel kurz und sicher faßte und den überströmenden Fluß des Lebens wieder in ein festes Bette lenkte.

Doch einstweilen noch ließ man sich von diesem froh und unbekümmert forttreiben, gestimmt für alle Genüsse der Sinne und des Geistes. An dem neuen Aufschwung der Malerei nahm man natürlich nun erst recht den lebhaftesten Antheil. Die Wechselwirkung zwischen Leben und Kunst, welche die Revolutionsstürme abgeschnitten hatten, trat im vollsten Maße wieder ein; nie kam die große Menge der mittleren Klassen Allem, was Neues geschaffen wurde, wenn es nur irgend eine Saite ihrer aufgeregten Seele anschlug, dankbarer und begeisterter entgegen. Die Reform der Tragoedie, welche man mit ungestümer Hoffnung von Lemercier erwartete, blieb freilich aus. Dagegen stieg für David nun erst die Zeit der Anerkennung und des Ruhms voll herauf. Wen er als Schüler aufnahm, war fast schon von vornherein des Erfolges gewiß; Einzelne, die noch unter ihm arbeiteten, waren schon, wie Gérard seit 1795, zu Ruf und Namen gekommen. Für Alles war man empfänglich, sowol für den republikanischen Inhalt der römischen Geschichte als für die heitere Welt einer harmloseren Schönheit. Beides, jedoch das Letztere vorwiegend, vereinigte das neue Werk des Meisters, für das schon lange vor seiner Vollendung das regste Interesse im Publikum verbreitet war. Wer es, während David es unter der Hand hatte, in seinem Atelier sehen durfte, wußte sich damit nicht wenig, und fast schien es, wie wenn die schöne Zeit wiederkehren sollte, in der die Griechen es für ein Unglück hielten, den Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben. Die Frauen rechneten es sich zur Ehre an, ihre Gesichtszüge zu den Sabinerinnen benutzen zu lassen; man verargte es den Mädchen von Kroton nicht, daß sie dem Maler Zeuxis sogar

mit ihrem Körper Modell geſeſſen und war ſogar nicht weit davon, dieſes ſchöne Beiſpiel eines künſtleriſchen Sinnes nachahmungswerth zu finden. War man doch nahe daran, auch in der Sitte dem Vorbild der Aspaſia es nachzuthun.

David ſelber, der Kunſt ganz zurückgegeben, alle Zeit und Kräfte dem neuen Bilde widmend, hatte nun ein höheres Ziel als früher im Auge. Er tadelte jetzt ſelber die römiſche Anſchauung und die zu anatomiſche Form in den Horatiern und im Brutus; von keinerlei Beziehung auf die Wirklichkeit mehr gefeſſelt, nahm er ſich ein höheres Ideal, das der griechiſchen Kunſt. Die Würde der Kompoſition fand er nicht mehr in der Bewegtheit einer dramatiſchen Situation, ſondern in einer einfachen Beziehung edel in ſich abgeſchloſſener Geſtalten. Vor Allem aber ſollten dieſe nicht mehr bekleidet, ſondern nackt erſcheinen, um der Schönheit des menſchlichen Körpers in echt griechiſchem Sinne ihr volles Recht zu geben. Ein Streben, das um ſo bedeutſamer war, als dieſe Richtung auf das Nackte und die abgemeſſene Haltung großen Einfluß auf die franzöſiſche Kunſt überhaupt gehabt hat. Nicht mehr der bedeutungsvolle, inhaltſchwere Moment war ihm jetzt die Hauptſache, ſondern die rein künſtleriſche Erſcheinung. Daher nahm er ſich nicht den Raub der Sabinerinnen zum Vorwurf, ſondern die Verſöhnung der ſtreitenden Romulus und Tatius durch die ſich zwiſchen ſie werfende Herſilia und die ihre Kinder den Soldaten entgegenhaltenden Mütter; vornehmlich ſollte die Schönheit der Geſtalten wirken und hierzu war ein mäßig bewegter Moment der günſtigſte. Endlich nach fünfjähriger ſorgfältiger Arbeit war das Bild vollendet (1800, im Louvre)*) und erregte, wie zu erwarten war, wenn auch unter den Künſtlern einige kritiſche Stimmen laut wurden, im Publikum die größte Bewunderung. Nun erſt ſchien die Erneuerung der Kunſt vollendet.

Noch jetzt gilt das Gemälde für das Meiſterwerk Davids. Jahre lang war die Art, wie in den drei Hauptfiguren die natürliche Form des Körpers durch die Antike gereinigt und zur idealen Schönheit erhoben erſchien, das Muſter und Studium der jungen Künſtler. In der That iſt, die im engſten Sinne plaſtiſche und von der Natur abgekehrte Anſchauung zugegeben, die Zeichnung von großer Korrektheit, die Linien meiſtens von anmuthigem Fluß und die Modellirung zugleich beſtimmt und geſchmeidig. Auch das Kolorit iſt weniger ſchwer und trocken, und da das theatraliſche

*) Geſtochen von R. U. Maſſard (dem Sohne).

Pathos mehr zurücktritt, die Wirkung des Ganzen ruhiger als bei den früheren Bildern. Allein abgeſehen davon, daß auch hier im Ausdruck wie in der Bewegung die Seele fehlt: der Stoff und die Kompoſition ſind ſichtbar nur ein Vorwand für die Darſtellung ſchöner Körper und in dieſen die Form ſo muſterhaft, ſo zierlich, ſo ſorgfältig zubereitet, daß der freie Zug des Lebens ausgeblieben iſt. Man hat nicht unrichtig dieſe Helden mit Gladiatoren verglichen, die ſich möglichſt ſchön für den Schaukampf hergerichtet haben. Wie ein geſchickt geſtelltes lebendes Bild ſieht das Gemälde aus; nur daß die Menſchen keine natürlichen waren, ſondern wie nach einem regelrechten Modell geformt (höchſtens machen davon die Kinder eine Ausnahme). Und darunter, daß der Maler kein Intereſſe für den Inhalt hatte, daß ihm die Körperform Alles war, litt auch die Gruppirung; ſie iſt zerſplittert, es fehlt an den Maſſen, und wie an dem inneren, ſo auch an dem linearen Zuſammenhang. Selbſt damals blieben manchen Künſtlern dieſe Mängel nicht verborgen. Sie fanden den Romulus kalt und leblos, die zügelloſen Pferde ſeltſam und ſchwerfällig, die mit ausgeſtreckten Armen dazwiſchenſpringende Herſilia — die allerdings dem Eindruck den größten Abbruch thut — in ihrer haſtigen Bewegung reizlos und geſpreizt.

Der Künſtler hatte gemeint, griechiſch zu ſein. Offenbar verſtand er darunter nichts Anderes, als das Nackte, die abſtrakte Idealität der Form und die abgemeſſene Ruhe der Haltung und Kompoſition. Der Styl der griechiſchen Plaſtik im Unterſchied von der römiſchen war damals ſo gut wie nicht bekannt; erſt ſeit der Sammlung der Skulpturen von der Akropolis durch Lord Elgin (1801) fing man in Rom an (namentlich Thorwaldſen) die eigenthümliche Kunſtweiſe der griechiſchen Blütezeit zu ſtudiren. Auch diesmal war im Grunde nur die ſpätere Kunſt, die unter den erſten römiſchen Kaiſern, das Vorbild des Malers geweſen, wie überhaupt die Zeit von dieſer ihr Ideal und ihre Vorſtellung von der Antike abzog. Alles indeſſen wollte nach dem Vorgange Davids griechiſch ſein. Man ſtudierte die Atheniſchen Alterthümer von Stuart und Revett, man empfing mit Begeiſterung die in Italien erbeuteten und nach Paris geſchleppten Statuen; immer mehr modelte man den Hausrath nach den Muſtern auf Vaſengemälden, brachte auf allen Dingen und Geräthen griechiſche Ornamente an, und ſchon begann das antikiſirende Bauſyſtem, das unter dem Namen des kaiſerlichen ganz Europa am Anfang des Jahrhunderts beherrſcht hat. Aber man war und blieb römiſch, zudem nach franzöſiſcher Art. Alle Anſtrengungen, die man machte, das ächt Griechiſche zu finden,

gingen ohne Frucht und ſpurlos vorüber. Bezeichnend für dieſe Beſtrebungen iſt eine kleine Partei, die ſich in David's Schule bildete und in ihren Abſichten weit über den Meiſter hinausging. Deſſen Anſchauung war ihr nicht ſtreng und rein genug; ſie verwarf die ganze römiſche und italieniſche Kunſt, um allein die Periode vor Phidias, höchſtens dieſen ſelber noch gelten zu laſſen. Es waren junge, zum Theil begabte Schwärmer, die ſich die „Urſprünglichen“ oder die „Denker“ nannten und mit keinem geringeren Plane umgingen, als das ganze Leben nach altgriechiſchem Muſter — das ſie übrigens nicht einmal kannten — zu reformiren, um deſto ſicherer die Kunſt zu jener Urquelle zurückzuführen. Der Verſuch jener Reform beſchränkte ſich darauf, daß ein paar Mal zwei der Urſprünglichen als Agamemnon und Paris gekleidet in den Tuilerien ſpazieren gingen; im Uebrigen blieb es bei den guten Vorſätzen, die Werke, die von der ächten Anſchauung zeugen ſollten, ſind nicht entſtanden. Charles Nodier war der Sänger der Partei, ein gewiſſer Maurice Quaï ſtand an der Spitze. Wie bald ſollten die ſpielenden Einfälle der von der Revolution ermüdeten Zeit von den neuen Stürmen des Kaiſerreichs verweht werden!

Zu keiner Zeit während der Laufbahn Davids iſt ſeine Herrſchaft über die gleichzeitige Kunſt ſo entſchieden hervorgetreten, als um die Wende des Jahrhunderts. Das Zeitalter, das nur ſich ſelber und das republikaniſche Leben der Alten kannte und kennen wollte, fühlte, daß es in David ſeinen Mann gefunden hatte; für eine andere Richtung als die ſeinige, ſo unmaleriſch ſie war, hätte man während der Revolution keinen Sinn gehabt, weder die Maler, noch das Publikum. Die jungen Talente ſammelten ſich raſch um den berühmten Meiſter. Er hatte deren bald eine bedeutende Zahl um ſich; faſt alle namhaften Künſtler dieſer und der nächſtfolgenden Zeit, auch Ausländer, wie Schick und Serangeli, ſind aus ſeinem Atelier hervorgegangen. Aber auch wer nicht von ihm gelernt hatte, fand ſich doch in ſeine Bahn gezwungen. Die Maler, welche, gleichzeitig mit ihm, noch in der Manier des 18. Jahrhunderts aufgewachſen waren, ſchwankten entweder zwiſchen der alten und neuen Weiſe oder ſchloſſen ſich geradezu der von ihm bewirkten Reform an; ſelbſt diejenigen, die ihre Selbſtſtändigkeit zu behaupten ſuchten und mit ihren Werken ihm entgegenzutreten meinten, erfuhren ſeinen Einfluß. Die einzige Ausnahme bildete Prud'hon, ein eigenthümliches und bedeutendes Talent, das unbeirrt ſeinen eigenen Weg ging; er iſt daher ſpäter für ſich zu betrachten. Auf jene Maler aber ausführlich die Rede zu bringen, lohnt kaum der Mühe. Manche derſelben,

die ſich neben David Anſehen und Geltung verſchafft haben, ſind jetzt ſchon vergeſſen und ihre Bilder die früher die Säle des Louvre ſchmückten, liegen nun auf deſſen Speichern. Ihren Werken fehlt die lebendige Fortwirkung, weil ihnen vorab der Charakter fehlt. Die Einen werfen ſich namentlich auf die pathetiſchen Momente des Alterthums, zumal der römiſchen Geſchichte, und den antiquariſchen Apparat, welchen David mit ſeinem Brutus in die Mode gebracht hatte; die Andern ſtreben nach einem mehr anmuthigen Inhalt und der Formenſchönheit, mit der die Sabinerinnen vorangingen. Die letztere Gattung war in der Zeit zwiſchen der Schreckensherrſchaft und dem Kaiſerthum als der Ausdruck der wiedererwachten Lebensluſt ziemlich reichlich vertreten.

Natürlich fehlte es zunächſt an ſolchen nicht, welche in der alten Manier und Anſchauung tiefer befangen blieben und nur mühſam hinter den neuen Beſtrebungen daherhinkten (Lebarbier, Suvée). Dagegen ſuchte ungefähr gleichzeitig mit Vien Pierre Peyron (1744—1815) der Kunſt durch ein ſtrengeres Studium der Natur und der Antike wieder einen ernſten Charakter zu geben; er hatte, wie in ſeiner erſten Periode David, eine Vorliebe für bedeutſame Stoffe aus dem Alterthum und ſtellte mit ihm in demſelben Jahre einen Tod des Sokrates*) aus. Doch bleibt er in der Bewegtheit der Kompoſition, der Behandlung der Form und Gewandung nach zopfig. Jean-Joſeph Taillaſſon (1746—1809), Schüler von Vien, ſchlug eine ähnliche Richtung ein, aber mit geringerem Talent; er begnügte ſich öfters die antiken Stoffe ſo darzuſtellen, wie ſie Racine zurechtgemacht hatte. Einen größeren Ruf als beide, ja ſeiner Zeit einen bedeutenden, hatte Guillaume Guillon Lethière (1760—1832), zehn Jahre lang Direktor der franzöſiſchen Akademie in Rom. Auch er malte einen Brutus**) (1801), aber in dem Augenblicke, wo nach der Hinrichtung des erſten Sohnes die Römer umſonſt den Vater um die Begnadigung des zweiten anflehen; man machte ein großes Weſen von dem Bilde, denn noch klang die republikaniſche Stimmung der Revolutionsjahre nach und auch hier war das Nackte und die Gewandung nach dem Vorbild römiſcher Skulpturen in der Weiſe der David'ſchen Reform gehalten. Der Künſtler wollte die vier großen Epochen Roms darſtellen mit Brutus, der Tödtung der Virginia durch ihren Vater vor Appius Claudius, dem Tod Cäſars und der Niederlage des Maxentius. Nur das zweite Bild wurde noch

*) Geſtochen von ihm ſelber.

**) Geſtochen von Coqueret.

fertig (die Zeichnung ſchon 1795); erſt 1831 ausgeſtellt, ſtach es von den Werken der damals ganz andere Wege gehenden Kunſt auf das Seltſamſte ab, wie ein aus der Mode gekommenes Kleid (der Brutus wie die Virginia jetzt in den Vorrathskammern des Louvre)*). Während des Kaiſerreichs war Lethière auch für die Verherrlichung Napoleoniſcher Feldzüge beſchäftigt, ja ſpäter ſelbſt noch, ohne daß ſeine Weiſe ſich änderte, für die reſtaurirten Bourbonen mit Stoffen aus der franzöſiſchen Geſchichte. Obgleich er eine nicht unbedeutende Schule bildete, war er faſt ſchon bei Lebzeiten vergeſſen; der klaſſiſche Mantel, den er ſich umgeworfen, verlor um ſo raſcher ſein Anſehen, als er ihn aus zweiter Hand empfangen hatte und zudem unter ihm keine Natur war. Einer von denen, die in der unbeſtimmten Schwebe zwiſchen dem Alten und Neuen blieben, das Eine nicht aufgeben, das Andere nicht erreichen konnten, war Guillaume Ménageot (1744—1816), ebenfalls eine zeitlang Direktor der franzöſiſchen Akademie in Rom. Nicht ohne Geſchick behandelte er allegoriſche und mythologiſche Motive noch in der zopfigen Weiſe, doch machte auch er einige Anſtrengung, es in der Darſtellung römiſcher Geſchichte David nachzuthun.

Einen Namen von längerer Dauer als die eben Genannten haben ſich Jean Baptiſte Regnault (1754—1829) und François André Vincent (1746—1816) erworben; die Einzigen, welche neben David einen hervorragenden Rang behaupten konnten und daher Schulen um ſich verſammelten, aus denen manche ſpätere Künſtler von Ruf hervorgingen. Regnault war ein gefälliges und bewegliches Talent, das ſich mit Leichtigkeit verſchiedenen Weiſen anbequemte und, wie er ebenſo heiter das Leben nahm, mit allen Regierungen auskam und für alle thätig war. Seine Anſchauung war eigentlich der Kunſt des 18. Jahrhunderts nicht abgeneigt, für die Grazien und Nymphen behielt er ſein Leben lang eine liebenswürdige Schwäche; aber früh nach Rom gekommen, war er den Einflüſſen Bouchers und Vanloo's entgangen und mit in die Strömung gerathen, welche zur Antike zurückkehrte. So war auch er im Princip für die Reform gewonnen, ohne jedoch der italieniſchen Tradition ganz untreu zu werden; noch ſeine Kreuzabnahme vom Jahre 1789 (im Louvre) zeigt einen engen Anſchluß an die Caracci und Guido Reni. Das Werk, mit dem er ſich den Erneuern der Kunſt nach dem klaſſiſchen Muſter beigeſellte,

*) Ebenfalls von Coqueret geſtochen.

die Erziehung Achills (1783, Louvre)*) begründete seinen Namen. Die einfache Komposition — nach einem herkulanischen Wandgemälde — zeigt die rauhen Formen Chirons in wirksamem Gegensatz zu der zarten Schönheit des jugendlichen Achilles, den jener eben den Bogen führen lehrt. Schon hier war das Streben ausgesprochen, eine durch das Studium der Antike geläuterte Zeichnung mit anmuthiger Bewegung und Farbenreiz zu verbinden. Diese Richtung bildete er dann im Gegensatz zu David weiter aus, während er doch zugleich dessen Einwirkung unterlag. Er wollte namentlich die strenge Idealität der Form und die reliefartige Gruppirung vermeiden, vermochte übrigens nicht, dies mehr malerische Bedürfniß zu rechtem Ausdruck zu bringen. Wie er unwillkürlich in Davids Spuren ging, beweist sein Tod der Kleopatra (1799), die er in eine förmliche Sammlung von Antiquitäten setzte; den Sabinerinnen stellte er drei nackte Grazien (1798) entgegen, die ihre Modellabkunft allzudeutlich verrathen und doch im Grunde nach dem Beispiele Davids plastisch gedacht sind. Das Nackte leuchtete ihm überhaupt ein und nun blieb er bei der Darstellung entblößter Anmuth: Toilette der Venus, Alcibiades von Sokrates aus den Armen der Wollust gerissen, Urtheil des Paris, das waren die Motive, mit deren Behandlung er Beifall fand, wie er sich denn die Danaën und Psychen auch unter der Restauration nicht nehmen ließ. Die Stoffe und ihre Bedeutung machten ihm immer wenig Schwierigkeit, und so kostete es ihn nichts, einmal einen Triumph Napoleons, der ihm noch unter dessen Regierung bestellt war, nach der Rückkehr der Bourbonen in ein triumphirendes Frankreich umzuwandeln. Ein Künstler, der nicht sowol in der Mitte zwischen beiden Epochen steht, als ihre Mischung bezeichnet und der ebendeßhalb keinen faßbaren Charakter hat; der aber durch sein Geschick, sein Gefühl für Erscheinung und ein leichtfließendes Talent immer einen Theil des Publikums für sich hatte. — Vincent, ein Schüler von Vien, hat sich neben David nicht sowol durch seine Betheiligung an der klassischen Umgestaltung der Kunst behauptet, als durch die Darstellung von Stoffen aus der französischen Geschichte, die er mit einer gewissen Empfindung, dem Reiz der Lokalfarben und des malerischen Kostüms wiederzugeben suchte (Hauptbild aus den Frondekriegen: der Präsident Molé unter den Aufständischen, 1780, von Ludwig XVI. bestellt). Insofern war er ein Vorläufer der spätern Geschichtsmalerei. Indessen hatte auch er unter der Leitung Viens an der

*) Gestochen von Bervic.

neuen Reform mitgearbeitet und schon vor David mit dem Streben nach reinerer Form und ernsterer Auffassung einen Almosen empfangenden Belisar ausgestellt. Sein Name war schon gemacht, ehe Letzterer mit seinen Hauptwerken auftrat; doch, wie er in derselben Richtung begonnen hatte, so versuchte er sich auch fernerhin nach dessen Vorgang und Beispiel in klassischen Motiven. Auch er ist in seinen französischen Scenen nicht frei von der übertriebenen, an die Bühne erinnernden Bewegtheit, wie er sich denn zu einem Wilhelm Tell an dem Trauerspiel von Lemierre begeisterte; im Kolorit kommt er über die dürftige Manier der neuen Malerei nicht hinaus; dagegen ist seine Zeichnung, die von Kenntniß zeugt, flüssig und ziemlich lebendig. Sowol dies als sein Geschick für die Behandlung nationaler Stoffe machten ihn zum Haupt einer Schule, aus der unter Anderen Horace Vernet hervorgegangen ist.

3.

David unter dem Kaiserreich und in der Verbannung. Der Charakter und die Bedeutung seiner Kunst.

Die Vorliebe für das Alterthum, welche während der Revolution mit dem Inhalt republikanischer Gesinnung erfüllt gewesen, war allmälig in ein spielendes Gefallen an antikem Formenwesen ausgelaufen. Das war die eigentliche Bedeutung des Unterschieds zwischen „Römerthum" und „Griechenthum", in welche die Zeit sich theilte. Die republikanische Begeisterung, seit der Schreckensherrschaft immer mehr verraucht, war von dem Jubel über die italienischen Siege und die Demüthigung Oesterreichs vollends verweht. Gegen die inneren Angelegenheiten stumpf geworden griff man nun mit Begierde nach dem neuen Reiz der äußeren Machtstellung Frankreichs. Zudem hatte man in politischen Dingen nur noch den einen Wunsch nach einer kräftigen Regierung, welche sowol den Umtrieben der Royalisten und der noch übrigen Jakobiner als der Unsicherheit im Inneren des Landes ein Ende machen sollte. Begreiflich, daß sich Alles aus dieser flauen Stimmung und dem Ueberdruß an den bisherigen Zuständen mit leidenschaftlicher Bewunderung dem jungen Eroberer von Italien zuwendete und in ihm den einzigen sicheren Halt inmitten der allgemeinen Auflösung erblickte. Nach den neuen Unruhen unter dem Direktorium hatte er, aus Aegypten zurückgekehrt, alle Wünsche und alle Hoffnungen für sich, und als er mit kühner Hand die Zügel der Herrschaft ergriff, war an demselben Tage die Republik, wenn sich auch das Konsulat noch mit dem Mantel

der Freiheit drapirte, in dem allgemeinen Jubel über den neuen Helden und ſein Regiment begraben. Ein Ende hatte es jetzt auch mit dem ausgelaſſenen Spiel und Genuß des Lebens, wie mit der Erneuerung griechiſcher Sitten und Formen. Die junge Regierung des Konſuls brach mit den Gewohnheiten des Direktoriums; ſchon bei dem Feſt zu Ehren des Vertrags von Campo Formio hatte die römiſche Toga ihre letzte öffentliche Rolle geſpielt. Bald fiel ganz, trotz „Konſuln und Senat", die antike Umhüllung, welche ſich die junge Republik gegeben hatte und von den römiſchen Gebräuchen blieb nichts mehr übrig, als der lobpreiſende Styl, in welchem ſich von Auguſtus an die Cäſaren verherrlichen ließen. Als Napoleon ſeine Herrſchaft mit der Kaiſerkrone beſiegelte und mit ihr den Pomp und Lärm eines glänzenden Hofſtaates wieder einführte, da verwarf er die Zeichnungen zu den Hofkoſtümen, die ihm David noch nach halb antikem Zuſchnitt gemacht hatte; er zog es vor, an die monarchiſche Tradition wieder anzuknüpfen und aus dem Alten durch Zuſätze und Veränderungen ein Neues zu machen. Doch blieb es in der Architektur, wie in der Form und den Ornamenten der Geräthe bei dem klaſſiſchen Muſter. Das Ernſte und Feierliche ſeiner Formen, ſowie das Koloſſale und Prächtige der römiſchen Bauwerke ſchien auch dem Kaiſer ein würdiger Ausdruck für die neue Epoche, die er heraufführte.

Dagegen wünſchte er nicht, daß ſich die Malerei mit dem Alterthum weiter beſchäftige. Davon abgeſehen, daß ihm der republikaniſche Anſtrich nicht gefiel, den dieſe Stoffe öfters noch hatten, wußte er ſich ſelber der Mann, aus eigener Kraft ſeine Zeit zu einer weltgeſchichtlichen zu machen und ſo der Kunſt ein neues großes Feld zu eröffnen. Als er von David erfuhr, daß derſelbe nach den Sabinerinnen ſich „Leonidas in den Thermopylen" zum Vorwurf genommen, begriff er nicht, wie ſich der Künſtler mit der Darſtellung von Beſiegten abgeben könne. Er konnte natürlich die Malerei nicht hindern, auf dem einmal betretenen Wege weiter zu gehen; aber bald ließ ſich dieſe bereitwillig genug finden, ſeine kriegeriſche Laufbahn in allen ihren Einzelnheiten zu verherrlichen. Auch wird der eigenthümliche Charakter, den die Kunſt unter dem Einfluß der neuen Macht annahm, nicht ſowol durch David, als durch ſeinen Schüler Gros bezeichnet, den eigentlichen Maler des Kaiſerreichs, der in dieſer Hinſicht ſeinem Meiſter den Rang ablief.

Gleichwol war auch David für die neue Regierung gewonnen. Er ſah in dem jungen Helden, als er das erſte Mal ſiegreich aus Italien

zurückkam, einen echten Nachkommen der Alten; zudem entzückte ihn das klassische Profil und bald war der ehemalige Freund Robespiere's ein aufrichtiger Anhänger Bonaparte's. Nach dem Siege von Marengo bestellte ihm der Konsul sein Bildniß; „ruhig auf feurigem Pferde", so wollte er selber sich dargestellt sehen. Der Maler begeistert von der Aufgabe setzte seinen Leonidas bei Seite und machte sich mit ganzer Seele an das neue Werk: das bekannte Reiterbild Napoleons, wie er kühn aus dem Rahmen schauend, mit erhobener Hand, als ob er den Soldaten den Weg zum Gipfel zeige, der Mantel im Winde flatternd, ganz Muth und Kraft über die Alpen sprengt. In Wahrheit hatte freilich Napoleon den Uebergang ganz anders gemacht; auf einem langsamen Maulthier, das ein Führer leitete, gedankenvoll in sich versunken: wie ihn später Delaroche gemalt hat, in bezeichnendem Unterschiede von David's idealisirender Auffassung. Aber sicher war diese ganz nach dem Sinne des Helden. Und in der That gelang hier David die Verbindung von Ideal und Wirklichkeit; das Bild ist sein letzter glücklicher Wurf und, wenngleich die Bewegung des Erhabenen an das Theatralische streift, auch auf den Beschauer von heute noch von Wirkung. Hier war seine auf das Klassische versessene Ueberschwänglichkeit durch eine große, aber ganz gegenwärtige Natur in der Wirklichkeit festgehalten und andererseits ließ sich in der edlen Erscheinung des Kaisers ein mächtiges Pathos wol ausdrücken. Das Gegenstück zum Marat und nach diesem vielleicht das beste Werk des Künstlers: seltsam, daß derselbe Maler den Mann des Umsturzes in dem häßlichen Krampf des Todes und den Herrn über Frankreich in einem erhöhten Lebensmomente mit gleich ergreifender Auffassung darzustellen wußte. Es war doch kein kleines Talent, das beides vermochte, sobald es nur aus der Befangenheit eines falsch verstandenen und einseitig verfolgten Ideals heraus und von dem Stoff in seiner realen Bestimmtheit wahrhaft erfüllt war.

Wie sich David an den Konsul gewöhnt hatte, so gewöhnte er sich auch an den Kaiser; ohnedem mochte er der inneren Verwirrung überdrüssig sein, bei der äußerlich wenigstens trotz aller Anerkennung seine Kunst kein Fortkommen gefunden hatte. Zudem schien für die Malerei eine neue Aera angebrochen und der glückliche Vorgang seines Schülers Gros in der Darstellung von Scenen aus dem Leben Napoleons mochte ihn zum Wetteifer anspornen. Mit Lust und Liebe unterzog er sich daher dem Auftrag, der ihm wurde, in vier großen Gemälden die Hauptmomente der Einsetzung der kaiserlichen Macht darzustellen. Nur zwei kamen zur Ausführung: die Krö-

nung und die Vertheilung der Adler auf dem Marsfelde (beide im Muſeum von Verſailles). Doch waren dieſe Motive dem Maler nicht günſtig. Hier war keine große, in einer faßbaren Erſcheinung ausgeſprochene Realität und ebenſo wenig Gelegenheit für klaſſiſche Formen: die Hauptſache war der blinkende Schmuck und die ſeidenen Gewänder, der ganze ceremonielle Apparat einer welthiſtoriſchen, aber für die Kunſt ganz gleichgültigen Scene, überdies behängt mit dem ſteifen und nüchternen Prunk, der von da an der modernen Zeit eigen iſt. Nun zeigte ſich auch, wie wenig Verſtändniß der Kaiſer für das eigenthümliche Leben der künſtleriſchen Schönheit hatte. Er war ganz befriedigt von den pomphaften Werken ſeines Malers, gerade ſo, wie er vom Drama vorab eine vornehme und würdevolle Handlung verlangte und an den Spontini'ſchen Opern wegen ihrer rauſchenden militäriſchen Pracht ſeine Freude hatte. Ihm erſchien die Kunſt nur als ein Mittel, den Glanz ſeiner Regierung zu erhöhen.

Die Krönung gibt den Moment wieder, in welchem der Kaiſer vor dem Pabſte, der hohen Geiſtlichkeit und einer reichen Verſammlung von neugeſchaffenen Fürſten und Hofleuten ſeiner Gemahlin die Krone aufſetzt: eine Auffaſſung, mit der Napoleon, der den Pabſt nur als müßigen Zuſchauer zugelaſſen und ſich ſelber ebenfalls mit eigener Hand die Krone aufgeſetzt hatte, vollkommen einverſtanden war. David hatte hier vor Allem eine Reihe von Bildniſſen berühmter Perſonen zu geben; man rühmt noch jetzt die dem Kaiſer zunächſt ſtehenden Gruppen, namentlich die der Geiſtlichen, als ein Muſter von lebendiger und treffender Darſtellung, und in der That iſt die Gruppe am Altar, wo die Portraitfiguren in einfacher würdevoller Anordnung zuſammenſtehen, die beſte Partie des Bildes. Bei weitem weniger gelungen iſt die entgegengeſetzte Seite, ein einförmiges Gedränge von Geſtalten. Leben iſt zudem nur in den Köpfen; den meiſten Körpern merkt man unter dem Putz die Allgemeinheit einer von der Antike abgezogenen Norm an. Namentlich aber fehlt es an der Geſammtwirkung. Die Kompoſition iſt durch eine Tribüne mit Zuſchauern in der Mitte durchſchnitten, und dann verſtand David nicht, worauf es bei einem ſolchen Bilde vor Allem ankommt: Licht und Schatten mit der Farbe zu großen harmoniſchen Maſſen zu vereinigen und die Gruppen in eine Stufenleiter von Tönen zu ſetzen, die ſich ebenſo von einander abheben, als zur vollen Erſcheinung des Ganzen zuſammenſtimmen. Schwer und eintönig in den Schattenpartien, matt auch im Lichte, nur zur einen Hälfte gut gruppirt, von einer Würde in den Bewegungen, die an Steifheit grenzt: ſo iſt das

berühmte Gemälde, Alles in Allem genommen, nichts weiter als ein kaltes Ceremonienbild, aus dem man ſich die guten Köpfe herausleſen muß. Viel ſchlimmer noch ſieht es mit der Vertheilung der Adler aus. Auf der einen Seite der Kaiſer mit ſeinem Gefolge in ruhiger Haltung, aber verſchwindend gegen die vorſpringenden Marſchälle, die in theatraliſcher Aufregung Treue gelobend ihre Kommandoſtöcke in die Luft hinausſtrecken; auf der anderen Seite — die Hauptgruppe im Bilde — die Vertreter der verſchiedenen Waffengattungen mit lächerlicher Heftigkeit wie Ein Mann auf den Kaiſer losſtürzend, um ihm den Fahneneid zu leiſten: ein wirrer Knäuel von laufenden Beinen und ausgeſtreckten Armen. Im modernen Koſtüm iſt das Uebertriebene und Geſpreizte aller dieſer Figuren vollends unerträglich; nur einige Prinzeſſinnenköpfe, ein paar ruhige Pagen und allenfalls der Kaiſer noch ſind von einiger Wirkung. Von Neuem zeigt ſich, daß die kalte und phantaſieloſe Natur des Künſtlers ganz und gar nicht gemacht war für Scenen der Bewegung. Daher iſt auch ſein beſtes Bild aus dieſer Zeit ein einfach gehaltenes Portrait des Papſtes Pius VII., zwar nicht bedeutend im Ausdruck, aber tüchtig in der Zeichnung und Modellirung, klar und warm in der Farbe und von gediegener Lebendigkeit in der ganzen Erſcheinung.

David war wol allmälig ſelber zu dem Bewußtſein gekommen, daß die Darſtellung ruhiger Situationen ſeinem Talent am meiſten zuſage. In dieſem Sinne war ſein Leonidas (im Louvre)*) angelegt, den er nun nach faſt zehnjähriger Unterbrechung wieder aufnahm. Er hatte ſich den Moment der Vorbereitung und ſtillen Sammlung vor dem Kampfe gewählt; auch war ihm, als er das Bild entwarf, die Formvollendung des nackten Körpers in der Weiſe „rein griechiſcher“ Kunſt die Hauptſache und dazu ſchien ihm eine einfache Gruppirung, welche jede Geſtalt für ſich zur vollen Geltung brächte und nicht die Figuren in dramatiſcher Erregung einander zubewegte, die günſtigſte Anordnung. Zudem war er der theatraliſchen Ausdrucksmalerei, wie ſie allerdings von ſeiner Schule zum Aeußerſten getrieben wurde, endlich überdrüſſig. Nichts wollte er zur Erſcheinung bringen, als das erhebende Gefühl der Vaterlandsliebe. Daher die Darſtellung des Helden in gefaßter, ergebener Stimmung, in welcher keine leidenſchaftliche Bewegtheit die Geſchloſſenheit der Erſcheinung ſtört. Freilich tritt ihm jetzt der Ausdruck hinter die Schönheit der Form ſo ſehr zurück, daß auch jene

*) Geſtochen von Laugier.

einfache Empfindung in dem Bilde kaum angedeutet iſt. Und ſo iſt überhaupt dieſem einen Zweck Alles, auch die Kompoſition und die tiefere Beziehung der Figuren geopfert. Damit jede Geſtalt in ihrer körperlichen Vollendung für ſich wirke, iſt das Ganze in einzelne Gruppen und Perſonen aufgelöst, die unter ſich nicht den mindeſten Zuſammenhang haben; es hat in dem ruhigen Nebeneinander und der friedlichen Beſchäftigung der ſchönen Geſtalten einen blos idylliſchen Charakter, nichts verräth den bedeutungsvollen Moment und die Nähe des Kampfes. Wenn ſich David, wie Delécluze*) meint, zu dieſer einfachen Anordnung an den Florentinern inſpirirt hat, ſo hat er jedenfalls nicht wiederzugeben vermocht, was dieſe allein wirkſam macht: das die Figuren ganz erfüllende, tief aus ihnen herausleuchtende Leben. Zudem leidet das Bild, ſo ſchon ohne einheitlichen Charakter, an einer zweifachen Behandlungsweiſe. Ein Theil der Geſtalten, ſo die mit einer unnatürlichen Haſt Kränze Darbietenden, der die Inſchrift in den Felſen Grabende, die Gruppe des Greiſes mit dem Sohne, ſind, bald nach den Sabinerinnen entſtanden, in der Strenge der antikiſirenden Form gehalten; andere, wie die ihre Waffen Ergreifenden, der neben Leonidas Sitzende, bedeutend ſpäter nach dem lebenden Modell gemalt, als ſich David in ſeinen Kaiſerbildern wieder mehr mit dem Studium der Natur abgegeben hatte. Der Leonidas, in ſeiner Stellung nach einer antiken Gemme gebildet, hält die ungewiſſe Mitte zwiſchen Beiden. Das Bild iſt im Grunde nur eine ziemlich nüchterne Zuſammenſtellung von mehr oder minder gut ausgeführten Aktfiguren mit leeren Köpfen und nichtsſagenden Bewegungen.

Als David ſein Gemälde vollendete, zogen die Alliirten in Paris ein. Auch während der hundert Tage blieb er Napoleon ergeben. So zugleich treuer Anhänger des Kaiſers und „Königsmörder" war er den Bourbonen doppelt verhaßt und mußte 1816 in die Verbannung wandern. Er ging nach Brüſſel, wo er wieder eine kleine Schule bildete und bis zum Tode noch immer als der große Maler, ſelbſt von der belgiſchen Königsfamilie, geehrt wurde. Ja, ſein Märtyrerthum ſchien die Bewunderung der Mitwelt für den Künſtler nur noch erhöht zu haben; der König von Preußen drang in ihn, die Direktion aller Kunſtanſtalten in Berlin zu übernehmen und dort eine große Schule zu eröffnen. Selbſt die Bilder, die er jetzt mit alternder und nachlaſſender Hand ausführte, fanden faſt die gleiche

*) Louis David, son école et son temps. Paris 1855.

Anerkennung wie die früheren; obwol ihn und seine Richtung der neue Umschwung verwarf, der mit dem Beginn der zwanziger Jahre in der Malerei eintrat, hatte er doch noch außer einer weit verbreiteten Partei die Menge für sich, die an ihn und seinen Ruf gewöhnt war. Der Künstler aber ging seit seiner Verbannung andere Wege als früher. Die Zeiten und Verhältnisse waren nicht mehr, in denen sich die Kunst mit einem in allen Gemüthern wiederklingenden Inhalt erfüllen konnte; und auch das hatte David an sich selber erfahren, daß die Vorliebe für die Antike nun im Abnehmen begriffen war und die Anschauung sich wieder der Natur und dem eigentlich Malerischen zuwendete. Er blieb zwar bei seinen klassischen Stoffen; aber zum ersten Male entnahm er sie jetzt der Sage und Dichtung, nach poetischen Motiven suchend, die der Phantasie gefällig entgegenkämen. Er hatte nun zugleich die mehr natürliche Schönheit des Körpers und die sinnliche Anmuth weiblicher Formen im Auge; er wollte zudem zeigen, daß auch er „wie ein Flamänder" malen könne und strebte nach Wärme und größerem Reiz der Farbe. In dieser Weise sind sein Amor und Psyche, sein Telemach und Eucharis, Mars von Venus und den Grazien entwaffnet (alle 1818—24 entstanden). Bilder, die in den Linien zum Theil nicht ohne Anmuth sind und immer noch von einer tüchtigen Kenntniß der Form zeugen; aber ungleich behandelt, leer und reizlos — wie übrigens immer bei David — im Ausdruck der Köpfe und in einer schwankenden Mitte zwischen regelfertiger Formenstrenge und einer bloß modellhaften Naturschönheit. Sie verrathen den Nachlaß der Kräfte und die Unsicherheit des neuen Strebens. So fehlt ihnen vorab, was durchgängig allen früheren Werken Davids eigen war: die Bestimmtheit der Auffassung und die Energie der Durchführung.

Worin die epochemachende Bedeutung Davids liegt, ist schon früher bemerkt; daß seine Bilder nicht die ächte und erfüllte Schönheit des wahren Kunstwerks haben, hat sich uns bei den einzelnen Werken ergeben. David erlöste die Malerei von dem Zwang einer konventionellen Anschauung, um ihr die neue Fessel einer gleichfalls gemachten und wieder in's Akademische auslaufende Schönheit anzulegen. Es fehlt fast durchaus an der Ursprünglichkeit, an dem Wurf des Lebens. Indem er einseitig und unselbständig an der klassischen Form festhielt, nahm er der Malerei gleichsam ihre eigene Seele, um ihr eine plastische einzubilden. Mit Recht ist bemerkt worden, daß die Horatier und der Brutus ebensogut Basreliefs

ſein könnten; Leonidas und ſeine Kämpfer ſind im Grunde nichts als eine Anzahl in einen Raum zuſammengebrachter ſtatuariſcher Figuren. Auch fehlt es meiſtens an der tieferen maleriſchen Beziehung der Geſtalten, an der von Einer Handlung zuſammengeſchloſſenen Anordnung. Dieſem plaſtiſchen Charakter entſpricht ferner das eintönige, glutloſe, bald gypsartige, bald bunte Kolorit, die durchſichtige, verſchmelzende, glatte Arbeit des Pinſels. Immer tiefer riß dieſe Richtung den Künſtler in ihre enge Bahn, und ſo wandte er ſich in ſpäteren Jahren mit entſchiedener Vorliebe zu der Darſtellung ruhiger Situationen und der Bildung des Nackten. Er hatte keinen Sinn für die bewegte farbenglühende Erſcheinung des in die Wirklichkeit verſchlungenen Lebens; ganz von der Form beherrſcht, ſah er von jeher nur auf die Reinheit des Linienzuges und den Adel „klaſſiſcher" Körper.

Er gab die Mythe auf und alle Stoffe, deren Reich die Phantaſie iſt, und griff in anderem und tieferem Sinne als die frühere Kunſt zur Geſchichte: er war ſo der Erſte, der in der Malerei der modernen Weltanſchauung Ausdruck gab. Aber ſchon die erſten Schritte derſelben auf der neuen Bahn ſollten zeigen, wie ſchwer nun ihr Weg iſt. David wollte aus ſeinen Motiven den inneren geiſtigen Funken herausſchlagen; er ſelber war nicht ohne höheren ſittlichen Inhalt und ging darauf aus, die großen Empfindungen, die ihn und ſeine Zeit trieben, in den Stoffen der alten Welt wiederzufinden und zur Erſcheinung zu bringen. Dennoch war ſein Pathos abſtrakt, gedankenhaft, nicht zur Natur geworden, ſeine Stoffe gingen ihm nicht in lebendiger Anſchauung auf. Das war wol zum Theil ein Mangel ſeines Talentes. Aber zugleich zeigte ſich, daß der Inhalt und die Anſchauung der neuen Zeit noch lange nicht reif genug waren, um eine eigenthümliche Kunſt zu erzeugen und die Welt der Erſcheinung ſchöpferiſch und lebenbildend zu durchdringen. Es iſt ſchon ausgeſprochen: wie die Revolution mit gewaltſamer Verneinung aus dem Gedanken ſelber Geſchichte machen will und jedes naive Werden und Entſtehen abſchneidet, ſo will die Kunſt mit Einem Schlage neue Ideen zu vollendeter Darſtellung bringen und greift abſichtlich zu fertigen Formen zurück, welche ſie für die wahren erklärt und wol oder übel zu ihrem Gefäß macht. Ihre Idealität kann ſich mit dem wirklichen Leben nicht erfüllen; denn dieſes hat noch keine eigene, die Phantaſie anſprechenden Formen und bietet ſo der Kunſt keine Handhabe, an der es ſich faſſen ließe.

Auch daher ſind denn die idealen Geſtalten der David'ſchen Bilder

naturlos und kalt, ohne tieferen Ausdruck und Charakter, der Leib ohne individuelle Bildung, die Bewegungen faſt immer theatraliſch, die Gruppirung ohne Sinn für die Verſchlingung des natürlichen Vorgangs; ſelbſt die Linien, auf deren Schwung der Künſtler vor Allem bedacht war, ohne den ſeelenvollen Fluß des Lebens, die Modellirung ohne die weichen Uebergänge der menſchlichen Form. Weil der Inhalt ſich ſeinen eigenen Leib nicht ſchaffen kann, wird die von der Antike übernommene Form zur Hauptſache. So bleibt David dem Vorbild unterworfen und in ſeinen Aeußerlichkeiten hängen, ganz verſchieden darin von Winkelmann, dem die klaſſiſche Schönheit aus ihrer eigenen Seele wieder auflebte. Um für ſein Pathos bewegte Figuren zu erhalten, hält ſich David namentlich in der früheren Zeit mit Vorliebe an den Styl der alten Vaſengemälde, an deren weit ausholende Bewegungen und oft über das Maaß ausdrucksvolle Geberden, die der Bühne entnommen ſind; wie im Gefühl, daß die alte abgemeſſene Form die neue Empfindung doch nicht ganz auszudrücken vermöge, ſucht er ſie in ihrer ſtärkſten Bewegung auf und kommt ſo dazu, ſie über ihre Grenzen in das Geſpreizte hinauszutreiben. So iſt er da am unerträglichſten, wo er den ſtraffen Moment einer bewegten Handlung faſſen und die Schönheit mit der Leidenſchaft eines welthiſtoriſchen Thuns vereinigen will. Wo er ſich dagegen dem Eindruck einer mächtigen Realität hingibt, ſo aus der eigenen Bruſt ſchöpft und ſeine klaſſiſche Weiſe einer großen gegenwärtigen Anſchauung unterordnet, da ſind ſeine Bilder, wie der Marat und das Reiterbild Napoleons, auch heute noch von bedeutender Wirkung.

Mit rein künſtleriſchem Maßſtab gemeſſen, hätte David eine ſo ausführliche Beſprechung kaum erfordert. Aber ſeine geſchichtliche Stellung, ſein Einfluß und ſeine Nachwirkung auf die zeitgenöſſiſche Kunſt weiſen ihm einen hervorragenden Platz an in der modernen Malerei. Wir haben geſehen, wie ſeine Bilder weit über die eigentlich künſtleriſche Sphäre hinauswirkten, wie ſie mit den Anſtoß gaben zu einer Aenderung der franzöſiſchen Sitten und Kulturformen. Er zuerſt hatte dem noch dunkel und unbeſtimmt in der Maſſe gährenden Geiſte den überzeugenden Ausdruck gegeben, und ſo half er die Hülle ſprengen und ihn in's Leben heraufführen. Seine Werke waren ein Spiegel, in dem das Zeitalter ſich um ſo genauer wiedererkannte, als es in ihm zugleich die antike Hülle erblickte, die es eben umzuwerfen im Begriff war. Aber von noch größerer Bedeutung als dies, iſt die Macht, mit der er die Kunſt beherrſchte. Eine Macht, die ſelbſt über die Grenzen Frankreichs hinausging. In ſeiner Schule waren

der Bildhauer Tieck und Schick, einer der Erneuerer der deutschen Malerei gewesen; und wenn sich dieser von der hohlen und gespreizten Auffassung Davids bald abgestoßen fühlte, so hat er doch der Uebung und Kenntniß der Form, die er unter ihm erwarb, den Vorrang unter den deutschen Künstlern seiner Zeit zu verdanken. Aus Davids Atelier brachte Serangeli die neue französische Weise nach Mailand, aus ihm ist auch der beste italienische Bildhauer der Neuzeit, Bartolini, hervorgegangen. In Frankreich selbst empfing auch die Architektur von Davids Vorgang die Anregung, zur Antike zurückzukehren, und in Chaudet erfuhr die Plastik seine unmittelbaren Einflüsse.

Namentlich aber hat die Richtung Davids auf die französische Malerei nachhaltig eingewirkt. Wie die gleichzeitige Kunst fast durchgängig ihre Züge trug, so hat selbst die neueste Zeit noch deutliche Nachklänge dieser „klassischen" Art aufzuweisen. Wichtig jedoch in weiterem Sinne und wirklich fruchtbar war ihr Einfluß dadurch, daß sie die neue Kunst von vornherein in eine strenge Zucht nahm und auch für die Folgezeit dem Künstler das ernste Studium des menschlichen Körpers und die technische Tüchtigkeit überhaupt zu nothwendigen Bedingungen seines Fortgangs und seines Schaffens machte. Sie selber entging dem Schicksal der einseitigen Entwicklung nicht, sie wurde akademisch und konventionell; aber sie hat Schüler gebildet, wie Ingres und Leopold Robert, welche im Rückschlag gegen die Neuerungen des Naturalismus und einer blos malerischen Phantasie das schöne Leben der Form und des Ideals im ächten Sinne verjüngten. Aus der Vermittlung dieser beiden Richtungen entwickelte sich dann die höchste Blüte. Hätte die deutsche Kunst einen David und seine Kunstschule gehabt, auf die wir nun so vornehm herabblicken, so wären wol jetzt nicht — von den namenlosen Produkten aller Art zu schweigen — im Treppenhause des Berliner Museums Gestalten zu sehen, die meinetwegen von einer geistreichen Auffassung der Geschichte zeugen mögen, die aber ohne jede Festigkeit des inneren Baues brei- und molluskenartig die menschliche Form in einer mißverstandenen widerlich süßen Schönheitslinie nicht darstellen, sondern lügen.

Ein unbedeutender Mensch konnte der nicht sein, der so entschieden der Kunst seines Zeitalters und allen Talenten, die ihm in die Nähe kamen, sein Gepräge aufdrückte. Es mußte in seiner Persönlichkeit eine eigenthümliche Macht liegen, daß selbst Schüler, wie Gros und Gérard, die ihm an natürlicher Begabung sicher nicht nachstanden und in ihrer eigenen Weise Meister wurden, auch dann noch mit treuer Anhänglichkeit in ihm den

großen Lehrer sahen. Sehen wir näher zu, was ihm diesen großen Einfluß auf seine Schule und die Verehrung derselben verschaffte und erhielt: so ist es einerseits der gediegene Ernst seines Strebens und eine seltene Willensstärke, es zu verwirklichen, andrerseits sein Bemühen, der Kunst durch einen hohen, sittlichen Inhalt und eine große geläuterte Form eine neue feste Grundlage zu geben. Gegenüber der Zersplitterung und bunten Mannichfaltigkeit, in welche gleich Anfangs die moderne deutsche Malerei dem Inhalt wie der Anschauungsweise nach auseinanderging, zeigt die französische in David den sichern Beginn einer einheitlichen und geschlossenen Entwicklung.

Was aber David zum Lehrer noch besonders befähigte, das war eine Eigenschaft, die man ihm kaum zutrauen sollte: daß er nämlich den jungen Künstlernaturen, auch wenn sie von der seinigen verschieden waren, gerecht zu werden suchte und jeder, allerdings auf der Grundlage seiner allgemeinen Principien, zu ihrer Ausbildung freien Spielraum ließ, indem er sie doch zugleich in eine strenge, für jene Zeit ganz passende Zucht nahm. Hätte er mit strenger Konsequenz den Schüler angehalten, nur den von ihm betretenen Weg zu gehen, so hätte sich seine Richtung früh ausgelebt, sein Einfluß bald aufgehört und ein wilder Umschlag wol bald jede Regel und jedes Studium über den Haufen geworfen. Die malerische Phantasie fand bald in dem dünnen Aether der antiken Welt zu wenig Lebensluft; sie suchte sich auf anderen Gebieten auszubreiten und nun für die neuen Stoffe die Form fortzubilden, welche sie vom Meister überkommen hatte. Das eben machte die Schule lebens- und entwicklungsfähig, das dieser wol den Ernst der Auffassung, das Gefühl für die Schönheit der Form und die sorgfältige Durchführung der Arbeit fortzupflanzen strebte, die Wahl der Motive aber und die dem Einzelnen eigenthümliche Anschauungsweise vollkommen frei gab. Daher müssen für seine Schüler auch diejenigen gelten, welche seine Form und Behandlungsweise im Ganzen zwar beibehalten, aber für die von ihnen neuerschlossenen Stoffgebiete gleichsam erweitert und dadurch Bedeutung erlangt haben. Mit diesen haben wir es im nächsten Kapitel zu thun: während die unter David gebildeten Maler, welche zwar eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Streben nicht verläugnen, aber entschieden in eine neue Richtung eingebogen sind, einem späteren Zeit- und Kunstabschnitte zufallen.

Zweites Kapitel.

Die Schule Davids und die Malerei des Kaiserreichs.

I.

Drouais. Girodet. Gérard und die Bildnismalerei der Zeit.

Als eines Vorläufers der zu Namen gekommenen Schüler Davids ist zunächst des in der Blüte der Jahre gestorbenen Jean-Germain Drouais (1763—88) zu gedenken, auf den der Meister selbst große Stücke hielt und die Zeitgenossen nicht geringe Hoffnungen setzten. Als er im Jahre 1784 mit seinem Weibe von Kanaan*) den großen akademischen Preis gewonnen hatte, ging David mit ihm zurück nach Rom; er fühlte sich von der anregenden Gesellschaft des Jünglings, der sich mit dem feurigsten Eifer der neuen Richtung hingab und auch ihm für ein hervorragendes Talent galt, in seinem eigenen Streben gefördert. In der That hatte Drouais' zweites Bild, „Marius zu Minturna“**) den zu seiner Tödtung abgeschickten Sklaven mit den bekannten Worten***) zurückschreckend, als es — wie es scheint gleichzeitig mit den Horatiern — in Paris ausgestellt wurde (1785, im Louvre), keinen geringern Erfolg als das epochemachende Werk Davids. Der Ernst des römischen Motivs, die neue Strenge der Form, die überraschende Geschicklichkeit bei der Jugend des Malers: dies zusammen entzündete den allgemeinen Beifall. Für uns ist Drouais, der nach dem Marius nur noch zwei Bilder und in derselben Weise ausführte (er starb unter der Vollendung des zweiten), nichts weiter als ein David aus zweiter Hand und vielleicht rührte eben des Meisters Vorliebe für ihn aus dieser inneren Verwandtschaft. In seinen Bildern

*) Gestochen von Duval und R. U. Massard.

**) Gestochen von Darcis.

***) „Mensch, du erkühnst dich, den C. Marius zu tödten?“ Eines der ersten Beispiele für die sonderbare Neigung der modernen Kunst, berühmte Aeußerungen historischer Personen malerisch zu versinnlichen.

iſt dieſelbe glatte und geleckte Behandlung, daſſelbe theatraliſche und an ſich nichtsſagende Pathos der Bewegung. Und ſo iſt es ein zwar herbes aber im Grunde richtiges Urtheil, wenn der der ganzen Richtung abgeneigte Prud'hon, der mit Drouais zugleich in Rom war, mit beſonderem Bezug auf ihn an einen Freund ſchreibt: „Man ſieht auf den Bildern und in den Theatern Menſchen, welche Leidenſchaften zeigen, aber die, weil ſie den Charakter nicht haben, der den Dargeſtellten eigenthümlich iſt, immer ausſehen, wie wenn ſie Komödie ſpielten und die nachäfften, welche ſie ſein ſollten."

Ein Talent von mehr ſelbſtändiger Art und größerer Begabung war Anne-Louis Girodet de Rouſſy, genannt Girodet Trioſon (von ſeinem Adoptiv-Vater, 1767—1824). Er iſt innerhalb der klaſſiſchen Richtung der Vorbote der bald hereinbrechenden romantiſchen Phantaſie des Jahrhunderts und dadurch von Intereſſe. Einer mehr maleriſchen und ſtimmungsvollen Anſchauung zugeneigt, als ſie bei David zu finden war, wandte er ſich gleich am Beginn ſeiner Laufbahn lieber zur griechiſchen Mythologie als zur römiſchen Geſchichte. Von Rom aus, wohin ihm der Gewinn des akademiſchen Preiſes den Weg geöffnet hatte, ſchickte er 1792 einen Endymion nach Paris: auf den im Walde hingeſtreckten Schläfer fällt durch das von Amor als Zephyr zurückgebogene Laub der volle Strahl des Mondes (im Louvre)*). Girodet, dem es um eine neue und poetiſche Auffaſſung zu thun war, gab alſo die antike Verkörperung der Natur in der Göttin auf und ſetzte an deren Stelle jene ſelber, die Mondbeleuchtung, wodurch er zugleich die maleriſche Wirkung ſeines Bildes erhöhte. Mitten in den Aufregungen der Revolution nahm das Publikum dennoch mit entſchiedenem Beifall das Werk auf; nachdem man ihm ſeit ein paar Jahren genug Gemälde mit dem pathetiſchen Inhalt römiſcher Tugend vorgeſetzt hatte, war es nun für den Ausdruck einer poetiſchen Stimmung und für die mannigfaltigen Reize eines anmuthigen und in franzöſiſcher Weiſe „geiſtreich" behandelten Motivs doppelt empfänglich. Jetzt freilich wirkt — abgeſehen von der Seltſamkeit der halb antiken, halb modernen Auffaſſung — die ſüße und gezierte Empfindung, die aus dem Bilde ſpricht, um ſo widerwärtiger, als die feſten Formen der David'ſchen Schule in dem ziemlich bunten Schimmer des Colorits nicht gelockert, ſondern wie aus Holz geſchnitten erſcheinen. Denn in der Darſtellungsweiſe folgte Girodet, obgleich er vorſätzlich einen eigenen Weg zu nehmen verſuchte,

*) Geſtochen von Chatillon.

den Spuren des Meisters; er ließ sich das Studium der Antike in dessen Sinne angelegen sein und entnahm daher auch seinen Endymion einem antiken Relief aus der Villa Borghese. Das Gepräge der Schule zeigte sich noch deutlicher in seinem Hippokrates, der die Geschenke des persischen Königs verweigert (1792)*). Hier war wieder ein würdevoller Auftritt des antiken Patriotismus; zugleich ließen sich in einer reichen Stufenleiter verschiedene Seelenbewegungen zum Ausdruck bringen und bot sich eine treffliche Gelegenheit zu allerlei historischen Kostümen. Worin sich aber namentlich der Einfluß der David'schen Schule zeigte, das war die theatralische Bewegtheit der Figuren, in deren Heftigkeit Girodet es dem Lehrer noch zuvorthat. Dasselbe gilt vom Ausdruck, der öfters an's Fratzenhafte grenzt und in den antiken Gemmen und Büsten entnommenen Köpfen sich um so seltsamer ausnimmt.

Von Rom durch den wüthenden Angriff der Eingeborenen auf die revolutionären Franzosen vertrieben, ging er längere Zeit nach Neapel und Venedig, wo er sich namentlich mit landschaftlichen Studien beschäftigte (natürlich hatte er nur für die klassische Landschaft mit historischer Staffage Sinn), die ihm bei seinen spätern Bildern zu gute kamen. Endlich 1795 nach Paris zurückgekehrt, traf er unter dem Direktorium neue Sitten und neue Menschen und ebenso in der Kunst die neue, dem „nackten" Griechenthum zugewandte Anschauung. Er ließ sich willig von diesem Strom mit forttreiben, nur daß er — wie wir ihn nun schon kennen — in seine Entwürfe einen originellen Zug zu bringen bemüht war. So entstand seine nackte Danae, aufrecht stehend auf einem üppigen Lager, seitwärts in einen von einem Amor gehaltenen Spiegel blickend: aber, anstatt in dem gewohnten Goldregen, sich schmückend mit Juwelen aller Art und umgeben von kostbaren Dingen**). Eine freilich eigenthümliche Auffassung, die aus der antiken Danae eine moderne Phryne macht und die diesmal, anstatt ins Poetische zu spielen, in eine abstoßende Prosa umschlägt. Im Grunde genommen nichts weiter als eine gute Aktfigur von tüchtiger und ziemlich breiter Modellirung. — Girodet producirte mühsam und wenig; sein Bestreben, durch eigenthümliche Motive und eine besondere Auffassung eine ergreifende Wirkung hervorzubringen, hielt ihn immer lange bei den einzelnen Werken fest. Er wurde nicht müde, eine Masse Vorstudien und Skizzen zu machen, dann das begonnene Bild immer wieder zu ändern und in geheimnißvoller

*) Gestochen von R. U. Massard.

**) Im Städtischen Museum zu Leipzig; lithographirt von Aubry-le-Comte.

Stille nach großen, überraschenden Effekten zu suchen; nur die endliche Ausführung ging dann seiner geübten und sicheren Hand rasch von Statten. Eine hastige und leidenschaftliche Natur, von abenteuerlicher und erregter Phantasie, aber in der Produktion schwerfällig und wie gehemmt von inneren Hindernissen, die den Fluß seiner Einbildungskraft immer wieder stauten, Feuer in hartem Stein eingeschlossen. Dazu kam noch die David'sche Weise, deren ausführliche Bestimmtheit nicht gemacht war, ihm sein Schaffen zu erleichtern.

Ein Bild, so recht nach seinem Sinne und bezeichnend für des Mannes Art, fand er Gelegenheit 1801 für den Consul Bonaparte auszuführen: Die Schatten französischer Generäle werden in den elyseischen Feldern von Ossian und den geisterhaften Nachkommen Fingals empfangen (mit der Leuchtenberger Galerie nach Petersburg gekommen). Man machte damals auch in Frankreich großes Aufheben von den Ossianischen Gesängen*), die man für ächt hielt; das Ursprüngliche, Heldenhafte und zugleich ahnungsvoll Unbestimmte entsprach der Stimmung des Zeitalters, das hier zudem den Hauch einer tieferen Empfindung fand, die es vielleicht in Homer vermißte. Dies poetische Nebelreich war ganz Girodets Sache. Dennoch hatte diesmal sein Bild fast nur bei dem Besteller, dem Consul, Erfolg; das Publikum wußte denn doch nicht, was es aus dieser sonderbaren Versammlung von französischen Militäruniformen zwischen leuchtenden Wolken, alten Barden, Kriegerphantomen und lustigen phantastischen Jungfrauen mit Leyern machen sollte. In der That ein Bild von um so sinnloserer Erscheinung, als die im geisterhaften Luftschimmer fast durchsichtigen Körper doch die Festigkeit der gewohnten plastischen Form haben. — Nach erneuten Studien stellte Girodet 1806, diesmal wieder mit großem Beifall, seine „Scene aus der Sündfluth" (im Louvre)**) aus. Hier war es vorab auf einen furchtbaren und erschütternden Eindruck abgesehen. Ein Mann erklimmt den aus dem Wasser ragenden Felsen, auf seinem Rücken hängt der Vater; er ist bemüht, seine Frau, die ein Kind an der Brust hält und kaum festen Fuß gefaßt hat, an der Hand nachzuziehen, aber sie, kraftlos und erschöpft, zudem von einem Knaben, der sich von hinten an sie anklammert, zurückgezogen, wird rücklings von Neuem hinabstürzen; zugleich bricht der Ast, den der Mann erfaßt hatte,

*) Bald darauf (1804) in der poetischen Uebersetzung von Baour-Lormian allgemein verbreitet.

**) Lithographirt von Aubry-le-Comte.

und ſo iſt der Augenblick feſtgehalten, in dem die ganze Familie eben gerettet von Neuem zu Grunde geht. Man ſieht, wie in dieſer verwickelten Kette von Unglücksfällen die ſchauerliche Phantaſie der ſpäteren Romantiker ihr Spiel beginnt. Vielleicht, daß ebendaher ſeiner Zeit das Bild einen ſo bedeutenden Erfolg hatte; man war nahe daran, in ihm Michelangelo und Raſael vereint zu finden, bewunderte von Seiten der Künſtler die Meiſterſchaft der anatomiſchen Form und gab ihm vor den Sabinerinnen Davids den Preis, den Napoleon 1810 für das beſte Werk der Malerei aus dem letzten Jahrzehnt ausgeſetzt hatte. Für den Beſchauer von heute hebt die anſpruchsvolle und akademiſche Behandlung des Nackten, die künſtlich hergerichtete Anordnung, das Aufeinanderſtoßen der Linien in häßlichen Ecken und Winkeln, endlich die glatte und wie geſchliffene Ausführung die Wirkung auf die Empfindung auf, die der Stoff an ſich ſchon haben ſoll, oder vielmehr iſt der Gegenſtand in dieſer ſeiner Natur widerſprechenden Behandlung doppelt abſtoßend.

Einen beſſern Wurf that Girodet mit dem Bilde, deſſen Motiv Atala's Begräbniß nach der romanhaften Dichtung Chateaubriands gleichen Namens iſt: Chactas und der Einſiedler Aubry halten mit ſchmerzlicher Empfindung den Körper der Atala, um ihn eben zu beſtatten (1808, im Louvre, ſ. d. Abbildung)*). Der Maler that einen ſeiner Natur ganz entſprechenden Griff, als er ſich ſeinen Stoff aus dem Poeten holte, der nicht bloß der Vorläufer, ſondern auch einer der Führer der franzöſiſchen Romantik iſt. Unter dem Kaiſerreich war man allmälig der klaſſiſchen Welt überdrüſſig geworden: man wollte wieder die Empfindungen eines mehr innerlichen Lebens geſchildert ſehen und die Kämpfe der mit ſich und der Welt in Widerſtreit gerathenden menſchlichen Natur. Man folgte daher, indem man eben erſt die Uebel der Civiliſation und dann ihren Umſturz erfahren, mit Begeiſterung dem Dichter, der den ſeit Rouſſeau geprieſenen Naturzuſtand mit ſeinem ſtillen Glück und ſeiner leidenſchaftlichen Kraft als verwirklicht, zugleich aber bereichert mit dem pikanten Reiz moderner Gefühlsweiſe und im Conflikt mit einer altgewordenen Kultur darſtellte. Die bildende Kunſt ließ ſich, wie das in unſerer Zeit ſo oft der Fall iſt, von dem Zauber, den die dichtende auf die Phantaſie ausübte, verleiten, in der Behandlung von Motiven, die der letzteren entnommen ſind, ähnliche Stimmungen auszudrücken und ähnliche Wirkungen anzuſtreben. So ſuchten neben Girodet

*) Geſtochen von R. U. Maſſard.

Atala's Bestattung. Von Girodet.

noch andere Maler die Geſtalten Chateaubriands zu verwerthen, ohne zu fühlen, daß gerade dieſe Figuren ohne Fleiſch und Blut für den bildenden Künſtler wenig dankbar ſind. Indeſſen nur ſeine Stoffe ließen ſie ſich vom Dichter geben; die romantiſche Form und Darſtellungsweiſe ſollte erſt ſpäter und zwar ſelbſtändig, ohne unmittelbare Anregung von Seiten der Dichtung in die Malerei eintreten. Das Bild Girodets, wohl ſein beſtes Werk, iſt in der ſtimmungsvollen Anordnung und Beleuchtung, der elegiſchen Ruhe des Ausdrucks und dem harmoniſchen Zug der Linien nicht ohne Reiz; doch das Leiden dieſer Menſchen bietet zu wenig allgemein menſchliches Intereſſe, um in ſo anſpruchsvollem Format und in gleichſam monumentaler Erſcheinung aufzutreten, und ſo laſſen auch hier die Geſtalten die Gediegenheit und innere Fülle des Lebens vermiſſen. — Als dann unter dem Kaiſerreich die Schilderung der Zeitereigniſſe in der Kunſt eine bedeutende Stelle einnahm und die idealen Vorwürfe mehr zurückdrängte, verſuchte ſich auch Girodet in derartigen Bildern: er malte „Napoleon empfängt die Schlüſſel von Wien" (1808) ein gleichgültiges und ziemlich ſteif gehaltenes Ceremonienbild und „die Empörung von Kairo" (1810; beide in Verſailles). In letzterem iſt der Tumult und die Bewegung der Kämpfenden ziemlich lebendig, aber die Anordnung wieder ungeſchickt; ein dreinhauender Huſar und ein nackter Araber nehmen faſt das ganze Bild ein; die übrigen Streitenden ſtürzen in unentwirrbarem Knäuel übereinander. Zudem hat Girodet das weitausholende Geberdenſpiel, das man damals den römiſchen Helden gab, auf ſeine Soldaten übertragen, die ſo ein ſeltſam geſpreiztes Weſen haben. Die Darſtellung ſolcher realen Vorgänge war doch ſeine Sache nicht.

Er producirte von da an wenig, aufgerieben durch ſeine unruhige Natur und ſeine ſeltſame Art zu arbeiten, wie er denn meiſtens tief in die Nacht hinein bei Lampenlicht malte. Auch gab er ſich mit allerlei poetiſchen Verſuchen ab — meiſtens in der beſchreibenden Weiſe, die damals durch Delille aufgekommen war — und mit Uebertragungen Anakreons und Catulls. Während einer Reihe von Jahren machte er von dieſen Studien angeregt zu den alten Dichtern eine Reihe von Zeichnungen, namentlich zu Anakreon, Moſchus und Virgil; Scenen von wenigen, meiſtens nackten Figuren in der geſpannten akademiſchen Weiſe der Schule, mit dem üblichen „klaſſiſchen" Linienzug, in dem nicht ſelten die Bewegung wie erſtarrt iſt, dabei von ſchwächlicher moderner Empfindung. Nur zu einem Gemälde noch, indem es ihm offenbar wieder um den Ausdruck einer poetiſchen

Stimmung und ungewöhnlicher Gefühle zu thun war, raffte er sich in dieser späteren Zeit zusammen: dem von „Staunen und zweifelnder Freude" bewegten Pygmalion belebt sich endlich seine geliebte elfenbeinerne Statue (1819; nach Ovid's Metamorphosen, 10. Buch)*). Schon hat sich über das Bildwerk zur Hälfte der farbige Hauch des Lebens ergossen, in den Zügen zeigt sich schamhafte Liebe an und zwischen beiden sich zuneigenden Gestalten schwebt verbindend der geflügelte Amor. Der lebhafte Beifall Ludwigs XVIII. genügte, um einen großen Theil des Publikums für das seltsame Bild zu begeistern; doch findet sich auch im deutschen Kunstblatt von 1820 ein fast überschwängliches Lob. Ich habe das Bild selber nicht gesehen: nach den verschiedenen Berichten ist auch hier der Ausdruck der Empfindung ausgeblieben und die Härte der Form, die Kälte der Bewegung im Widerstreit mit dem Vorwurf. Malerisch günstig ist eine Figur halb von Stein, halb von Fleisch sicher nicht, und der Augenblick des in Pygmalion endlich befriedigten Verlangens, der in seinem Werke aufgehenden Seele wol ein Motiv für die Dichtung, nicht aber für die bildende Kunst.

Merkwürdig wie in Girodet, dessen Behandlung ganz in der klassischen Weise befangen blieb, die Verirrungen der späteren Romantik vorgezeichnet sind: auf der einen Seite ein Uebergreifen über das Tragische in das Gräßliche, auf der anderen über zarte Empfindungen hinaus in verschwebende lyrische Stimmungen. Damit ist sein Streben nach eigenthümlichen Licht- und Farbeneffekten ganz in Einklang. Aber über die akademische Regel und die von David überkommene Form kam seine schwer arbeitende Phantasie nicht hinaus und so hat er im Grunde, bei geschickter Hand und tüchtiger Kenntniß der Mittel, von beiden Richtungen nicht sowol die Vorzüge, als die Fehler. Er muß übrigens trotz dieser schwankenden Stellung, da vorab in der bildenden Kunst die Form das den Meister kennzeichnende Element ist, ganz der klassischen Schule zugezählt werden. —

Zu einem größeren und nachhaltigeren Ruf als Girodet ist François Gérard (1770—1837) gelangt, wenn sich auch der Glanz des Namens, den er sich unter dem Kaiserreich erworben, noch zu seinen Lebzeiten wieder getrübt hat. In ihm begann bereits die malerische Anschauung, die sich in jenem erst angekündigt hatte, die klassische Weise umzubilden, freilich ohne sie ganz zu durchbrechen und sich unterordnen zu können. Er hatte

*) Gestochen von Laugier

den Trieb, zum Theil auch die Fähigkeit, die Geſtalten, denen er nach der Art der Schule eine von der Antike abgezogene Formenreinheit gab, mit einer wahren und natürlichen Empfindung zu durchdringen; dem war der Zug ſeiner Laufbahn günſtig, die ihm aus der Gegenwart und Geſchichte dankbare Stoffe zuführte. Dazu kam endlich noch, daß er, durch die Mutter ein halber Italiener und in Rom geboren, von Haus aus für die großen Werke der italieniſchen Malerei empfänglich auch nach dieſer ſich zu bilden ſuchte.

Nachdem er zuerſt im Atelier des Bilhauers Pajou, dann unter Brenet, einem Maler vom gewöhnlichen Schlage des 18. Jahrhunderts, gelernt hatte, ging er nach dem durſchlagenden Erfolge von Davids Horatiern in deſſen Schule über und ward bald vom Meiſter würdig befunden, ihm in ſeinen Arbeiten zu helfen (ſ. S. 69). Nach dem Tode ſeines Vaters ſah er ſich durch mißliche Familienverhältniſſe gezwungen, ſeine Bewerbungen um den großen römiſchen Preis aufzugeben; ein jung geſchloſſene Ehe vermehrte noch die Sorgen für ſich und die Seinigen. Das allgemeine Aufgebot von 1793 drohte dann ſeine Noth aufs Aeußerſte zu ſteigern und ihn aus der künſtleriſchen Laufbahn herauszutreiben. Doch ſchon hatte David das hervorragende Talent ſeines Schülers bemerkt, zumal dieſer in einer öffentlichen Preisbewerbung, vom Nationalconvent ausgeſchrieben, für ein Gemälde der Sitzung des 10. Aug., die dem Königthum den letzten Stoß gegeben, mit ſeiner Skizze den Sieg davon getragen hatte. Das Bild freilich, von dem raſchen Lauf der Zeitereigniſſe überholt, wurde ſo wenig fertig, wie Davids Schwur im Ballhauſe und ſo entging Gérard die ausgeſetzte Belohnung, während umgekehrt jene Skizze, von den Bourbonen übel vermerkt, unter der Reſtauration ihm um ein Haar theuer zu ſtehen gekommen wäre. David aber erhielt ſeinen Schüler der Kunſt, indem er ihm eine Geſchworenenſtelle im Revolutionstribunal verſchaffte, freilich alſo um einen Preis, der auf dem von nur geringem republikaniſchen Eifer beſeelten Maler ſchwer genug laſtete. Seinen Unterhalt erwarb er ſich in dieſen Jahren durch eine Reihe von Zeichnungen, welche er für die Didot'ſchen Ausgaben der Hirtengeſchichten des Longus, der Eklogen und Georgika Virgils und der Tragödien Racine's lieferte: Arbeiten, die ganz in der Weiſe der David'ſchen Schule gehalten, auch alle ihre Mängel an ſich tragen, indeß bisweilen, namentlich in der Darſtellung gefälliger Motive,

*) Geſtochen in dem bekannten vortrefflichen Blatt von Boucher-Desnoyers.

eine gewiſſe anmuthige Einfachheit in der Erfindung und ein natürlicheres Gefühl zeigen.

Doch nach dem Vorgang Girodets trieb es Gérard, trotz ſeiner engen Verhältniſſe ſich durch ein größeres Werk hervorzuthun. Er malte ſeinen Beliſar, der ſeinen jungen von einer Schlange verwundeten Führer auf dem Arme tragend am Rande eines Abgrundes bei hereinbrechender Nacht den Weg ſucht (1795; mit der Leuchtenberger Galerie nach Petersburg gekommen, ſ. die Abbildung)*). Beliſar war als der Mann des Volks, der aus eigener genialer Kraft zu großen Thaten und hohen Ehren gelangt endlich das Opfer fürſtlichen Undanks wurde, ein in der Revolutionszeit beliebter Stoff, und da Gérard mit ſeinem Bilde auf die Empfindung zu wirken verſtanden, hatte er einen durchſchlagenden Erfolg. In der That eines der beſten Werke der ganzen Richtung. Faſt zum erſten Male ſah man nun in der neuen Malerei die Darſtellung eines einfachen Vorwurfs, welche die gewohnte klaſſiſche Auffaſſungsweiſe nicht vermiſſen ließ, dabei aber das innere Leben mit natürlichem und daher packendem Ausdruck und in einem wärmeren, der Stimmung des Gegenſtandes angepaßten Kolorit wiedergab. Das volle Maß des Leidens ſprach aus jedem Geſichtszuge und doch war über die ganze Geſtalt die Faſſung einer großen Seele ausgebreitet; dazu die Wirkung des Kontraſtes zwiſchen dem noch rüſtigen Alter Beliſars und der Jugend des ſchönen ſterbenden Knaben, endlich eine Form, die, weil einfacher bewegt, noch lebendiger durchgebildet erſchien als bei David. Für unſere Anſchauung tragen freilich Modellirung und Farbe noch das conventionelle Gepräge jener Schule, aber die Schönheit der Compoſition und der ächte Ausdruck der Empfindung behaupten auch jetzt noch ihr Recht. Indeſſen, der allgemeine Beifall, der dem jungen Maler zu Theil geworden, hätte ihm nicht aus ſeiner Noth geholfen, wenn nicht der Miniaturmaler Iſabey ſich ſeiner angenommen und das Bild vortheilhaft für ihn verkauft hätte. Als Zeichen ſeiner Dankbarkeit malte darauf Gérard das Bildniß ſeines Freundes mit deſſen kleiner Tochter in ganzer Lebensfigur (1795, jetzt im Louvre) und begann damit ſeine Laufbahn als Portraitmaler, in der er zu einem wahrhaft einzigen Anſehen in unſerm Jahrhundert gelangen ſollte. Auch zeigten ſich ſchon in dieſem Bilde in voller Entfaltung alle die Eigenſchaften, durch die er ſpäter, wie man ſich ausdrückte, zum „Maler der Könige und zum König der Maler“ wurde; ja, wenn auch vielleicht einige Portraits aus der nächſt-

*) Geſtochen in dem bekannten vortrefflichen Blatte von Boucher-Desnoyers.

folgenden Zeit dieſem erſten gleichkommen, ſo iſt es doch von keinem übertroffen worden. Hier zum erſten Male ſah er mit eigenen Augen und nicht bloß durch die klaſſiſche Brille. Er faßte die Natur in ihrer auf ſich beruhenden Erſcheinung auf, ohne die hergebrachte pathetiſche Idealität der Schule, und indem er zugleich mit feinem Verſtändniß alle Mittel und Bedingungen der Wirkung abwog, und die Behandlung zu möglichſter Vollendung trieb, wußte er doch dieſe einfache Anſchauung beizubehalten und durchzuführen. So ſind Vater und Tochter im einfachen Hauskleide dargeſtellt, in ganz ungezwungener Haltung, im natürlichen Ausdruck ſtill zuſammengefaßter Stimmung, auf dem Abſatz im Winkel zweier Treppen und eben im Begriff, die untere ins Freie hinabzuſteigen; wie Gérard wol oft beide die Stufen des Louvre, in welchem Iſabey ſein Atelier hatte, herabgehend antraf (das Bildniß der Fräulein Brogniart aus derſelben Zeit, das ich nicht geſehen habe, gleichfalls ein Meiſterbild des Malers, zeigt nach übereinſtimmenden Berichten dieſelbe einfache, die Realität mit Geſchmack und Einſicht erfaſſende Behandlung). Auch das Kolorit des Bildes iſt kräftig, harmoniſch und in den Tönen — was ſonſt nicht die ſtarke Seite des Meiſters — von fein abgewogenem Verhältniß.

Doch noch war das Streben Gérards auf große und ideale Kunſtwerke gerichtet und noch dachte er nicht, ſich vorzugsweiſe dem Portrait zuzuwenden. Es war die Zeit, wo man für die Formenreinheit der griechiſchen Kunſt und das Nackte ſchwärmte; auch Gérard meinte, in dieſer Weiſe ſich hervorthun zu können und verwandte den Fleiß zweier Jahre auf ſeine Pſyche, die den erſten Kuß Amors empfängt (ausgeſtellt 1798; im Louvre)*). Aber das Bild erregte nicht die gleiche Bewunderung wie der Beliſar. Schon damals fühlte man deutlich, daß der gezierten Anordnung der Reiz der um ſich unbewußten Liebenswürdigkeit fehle; die Anmuth iſt geſucht, daher der Ausdruck kalt und die Haltung manierirt. So ſehr war diesmal der Maler darauf aus, den Stoff zu vergeiſtigen und die Form zu reinigen, daß ſowohl die Seele wie das ſinnliche Leben ausblieb, wo doch beides am wenigſten hätte fehlen dürfen; die plaſtiſche Keuſchheit wird in den gemalten Figuren zur Nüchternheit und die Einfachheit der Zeichnung zur gezwungenen Linie und zur Flauheit in der Modellirung. Freilich, verglichen mit der wildausſchweifenden Phantaſie der vorangegangenen Periode ſind die Reinheit der Auffaſſung, die ſtille Einfachheit der Compoſition, die Zartheit des Ausdrucks und Milde der

*) Geſtochen von Godefroy.

Farbe nicht ohne Reiz, während sie zugleich die neue Kunst nach der einen Seite wenigstens über die frühere weit hinausheben. Noch einige Male versuchte sich Gérard in dieser antikisirenden Darstellung idyllischer Motive. Aber wenn er auch in den derartigen späteren Bildern, die übrigens hinter der Psyche zurückstehen, sich in mehr malerischem Sinne an die Natur hielt, so zeigt sich doch durchgängig, daß sein Talent zu dieser die Form sorgfältig ausprägenden und ins Plastische übergreifenden Gattung eigentlich nicht angethan war. Auf dem ihm fremden Gebiete traf er den Ausdruck der Empfindung ebensowenig, als er mit der Farbe zurechtkommen konnte. In seinen drei Lebensaltern — in einer schönen Landschaft ein junges Weib, Vater, Gatten und Kind zu einer Gruppe verbindend, als der Führer des ersteren, das Glück des zweiten und die Stütze des dritten gleichsam auf der Reise des Lebens (1806, jetzt in den Studii zu Neapel)*), — ist die Gruppirung gut angeordnet, aber Kolorit und Ausdruck gleich matt, auch in der Form eine gewisse Flauheit; noch schwächer ist Daphnis und Chloë (1824, im Louvre)**), mit dem der Künstler im späteren Alter zu beweisen dachte, daß er zu einem klassischen Kunstwerk noch das Zeug habe.

Begreiflich, daß in der Art Gemälden sein Talent nicht zur vollen Geltung kam, da ihm hierin seine schon früh ausgebildete Gabe, die Natur n breiter, ungezierter und edler Portraitauffassung darzustellen, wenig helfen konnte. In der That macht seine Stärke das Bildniß im weiteren, geschichtlichen Sinne aus, das die Individualität zugleich in der Art ihres Lebens und im Charakter ihrer Zeit wiedergibt, wenn er gleichwol selber das ideale Gebiet für sein eigentliches Feld hielt. Schon verschiedene große Familienportraits, die er nach dem Isabey's noch unter dem Direktorium ausführte, gründeten ihm einen sicheren und ausgebreiteten Ruf. Namentlich wußte er die Frauen in der jener Zeit eigenen Erscheinung zu treffen, welche zwischen einem gewissen freien Anstande und leichtfertiger Anmuth eine seltsame Mitte hielt, während uns zugleich seine geistreiche Behandlung über das widernatürliche Zeitkostüm hinweghilft. Ein recht bezeichnendes Beispiel sowol für die Frauen, welche unter dem Direktorium eine Rolle spielten und in der neueröffneten Gesellschaft den Ton angaben, als für die Kunstweise Gérards in dieser seiner ersten Periode ist das etwas später (1802) gemalte Bildniß der Récamier: die berühmte Freun-

*) Gestochen von Raphael Morghen.

**) Gestochen von Richomme.

din Chateaubriands und der Staël zeigt ſich in einem Badegemach antiken Styls, wie eben dem Bade entſtiegen, mit nackten Armen und Füßen, aber den Leib mit einem weißen anliegenden Gewande antiken Schnitts verhüllt, in anmuthig nachläſſiger, ſitzender Haltung. Bewegung und Ausdruck haben trotz dieſer faſt zweideutigen Situation durchaus nichts von frivoler Grazie; der Maler hat es verſtanden, das die leichte Art der Zeit kennzeichnende Motiv in den Grenzen einer liebenswürdigen Beſcheidenheit zu halten. Auch als Ausführung eines ſeiner beſten Portraits: harmoniſch in der Färbung und in der Form ſorgfältig durchgebildet, ohne hart oder trocken zu ſein. Dieſem Bildniß voraufgegangen waren ſchon diejenigen der Mutter und der Gattin des erſten Konſuls, ſowie die mehrerer Generale von ſchon ausgemachtem Rufe. Fortan war Gérard der auserwählte Portraitmaler für die Familie und die neuen Männer, welche Buonaparte allmälig an die Spitze Frankreichs, dann von halb Europa ſtellte. Sein Talent hatte den richtigen Ausdruck gefunden und eben deßhalb durchgeſchlagen; es war auf ſeiner Höhe ſchon angelangt, als es auch äußerlich ſeinen höchſten Triumph feierte und 1805 das erſte Bildniß des neuen Kaiſers, in großem, prächtigem Style gehalten, dem Fürſt und Maler bewundernden Lande gab.

Für die moderne franzöſiſche Malerei haben die Portraits Gérards eine doppelte Bedeutung: ſie bezeichnen einmal gegen die plaſtiſche Weiſe Davids und ſeiner unſelbſtändigen Schüler einen entſchiedenen Fortſchritt zum Maleriſchen, andrerſeits aber innerhalb dieſer ganzen Richtung den Gegenſatz der neuen Naturauffaſſung zu der Manier des achtzehnten Jahrhunderts. Die Portraitmalerei dieſer Epoche hatte Hyacinthe Rigaud (1659—1743) beherrſcht. Von ihm ſtammt die bekannte Weiſe her, der ganzen Erſcheinung des Originals den Wurf geſteigerten Selbſtgefühls und bewußter Ueberlegenheit zu geben und es durch ein ebenſo pomphaftes als geziertes Weſen über die Alltäglichkeit hinaufzuheben; ſelbſt das Beiwerk erhielt dieſen Charakter herausfordernder Pracht und oft iſt es, wie wenn in die Draperien des Hintergrundes und die Gewänder ein Sturm führe, um ſie in kühne Wellen aufzubauſchen. Einem ſo ſtolzen Geſchlechte hatte Rigaud mit Recht nicht ſelten die Attribute mythologiſcher Götter gegeben. Als dann an die Stelle des olympiſchen Koſtüms im Einklang mit dem Wechſel der Zeiten das beſcheidenere, aber nur um ſo reizendere Schäfergewand trat, blieb die Auffaſſung im Grunde dieſelbe. Da nur in der anſpruchsvoll umgeworfenen Hülle die Perſönlichkeit ſich dünkte etwas

Rechtes zu ſein, ſo kam der Maler natürlich dazu, auf Kleid und Umgebung wenigſtens ebenſoviel Gewicht zu legen, als auf die Köpfe, hinter deren geiſtreichem Lächeln ſich ſo häufig ein leeres Nichts verſteckte. Daher andrerſeits, wo der Künſtler ſich enger an das Zeitkoſtüm hielt, als ruhmvolles Kennzeichen von der Geiſtesart des Originals ein Aufwand von prunkvoll behandeltem Beiwerk, unter dem jenes faſt vergraben iſt (ſo in den Portraits von der gewandten Hand Latour's). Greuze hatte dann im Rückſchlag gegen dieſe Ueberfülle des Details und den Putz der deutlich ausgeführten Stoffe die Perſon ſelber mehr herauszuheben geſucht; aber die leichte, weiche, verſchwimmende Behandlung ſollte doch wieder der Erſcheinung einen beſonderen Reiz geben und verwiſchte ihren Charakter in einer fließenden, unfaßbaren Anmuth. Das letzte bedeutende Talent im Portrait vor dem Ausbruch der Revolution: die Louiſe Vigée-Lebrun (1755 — 1842, ihrer Weiſe nach ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehörend), eine liebenswürdige, der Angelika Kauffmann verwandte Natur, ſuchte zwar die Form entſchiedener wiederzugeben als ihr Lehrer Greuze, erreichte aber deſſen in ihrer Leichtigkeit meiſterhafte Behandlung nicht und kam doch ebenſowenig über jene gefällige, zwar einfachere aber charakterloſe Grazie hinaus.

Gérard dagegen machte ſowol dieſer unentſchiedenen Manier als jener äußerlichen und prunkenden Auffaſſung ein Ende. Er war bemüht und verſtand es wol bis zu einem gewiſſen Grade, die individuelle Eigenthümlichkeit in ihrer ernſten Tüchtigkeit zu faſſen und doch über die Enge des Portraits hinaus die Perſon in eine paſſende, ihre Bedeutung charakteriſtiſch hervorhebende Umgebung, gleichſam in ein hiſtoriſches Licht ſetzen. Indem er ſo durch eine geſchmackvolle Anordnung die Wirkung zu ſteigern ſuchte und in den Außendingen die Weiſe des Originals von verſchiedenen Seiten wiederſcheinen ließ, führte er zugleich das Beiwerk auf ſein richtiges Maß zurück. In dieſer ſeiner erſten und beſten Periode ging daher das Beſtreben, die Perſönlichkeit nicht bloß ihrem inneren Weſen nach, ſondern auch in ihren äußeren Verhältniſſen und Beziehungen wiederzugeben, mit einer treuen und aufrichtigen Beobachtung der Natur Hand in Hand. Zudem wußte er das Original von ſeiner edlen, im guten Sinne vornehmen Erſcheinungsweiſe zu faſſen. Er verſtand es freilich nicht, wie ein Holbein, ein Tizian, ja noch ein van der Helſt es vermochten, mit genialer Hingebung die Natur gleichſam aus ihrem eigenen inneren Grunde wiederzuſchaffen; es fehlt ſeinen Bildern das tief herausblickende Leben, die

packende Wahrheit, die aus den ganz einfach aufgefaßten Bildniſſen jener Meiſter in die Sinne und die Seele des Beſchauers überzeugend eindringen. Ebenſowenig erreichte er die feine, wie aus innerem Seelenadel ſtammende Vornehmheit der Geſtalten van Dyck's: der ariſtokratiſche Zug ſeiner Figuren iſt mehr äußerlich und beſchränkt ſich meiſtens auf einen würdevollen Anſtand der Erſcheinung. So überwiegt doch in ſeinen Bildern das beſondere Gepräge des Zeitcharakters die allgemeine künſtleriſche Wirkung, welche dem Original gleichſam ein unvergängliches Daſein und eine unendliche Bedeutung gibt; es klebt ihnen das Zufällige und Willkürliche der neuen Staatsform, der neuen Zuſtände an. Natürlich bleibt er auch hinter jenen Meiſtern in der Ausführung, in der Form, wie im Colorit zurück. In jener zwar weiß er Beſtimmtheit der Zeichnung mit einer gewiſſen Weichheit der Behandlung zu verbinden, in dieſem aber fehlt es ihm zumeiſt am Einklang und der richtigen Abſtufung der Töne, wodurch der Geſammteindruck beeinträchtigt wird.

Welcher Art das Talent Gérards war, zeigt ſich am deutlichſten eben in ſeinen guten Portraits. Weder iſt ihm ein feuriger, unmittelbar die Natur ergreifender und ſchaffender Trieb eigen, noch eine große und eigenthümliche, die Stoffe nach ſich umbildende Phantaſie; mit Geſchmack und Einſicht erwägt er vielmehr alle Bedingungen der Wirkung und benützt mit ſeiner Wahl die Mittel derſelben. Aber er weiß dabei die Naturwahrheit bis zu einem gewiſſen Grade zu treffen und in der Ausführung eine gewiſſe Friſche und Unmittelbarkeit der Erſcheinung dennoch zu erreichen. Er zog Alles herbei, um ſeinen Perſonen Bedeutung, ſeinen Bildern eine künſtleriſche Abrundung zu geben. Begreiflich, daß den Lebenden eine ſolche Weiſe gefiel, welche in geſchmackvoller Anordnung Alles vereinigte, um das Original zur Geltung zu bringen, und zugleich ein Kunſtwerk lieferte, wo ſie nur die Natur in ihrem vollſten glänzendſten Augenblicke wiederzugeben ſchien. Aber auch für die Beſchauer von heute hat dieſe freiere und im guten Sinne elegante Auffaſſung der Individualität, welche zum Theil für den Mangel an dem tieferen Ausdruck des inneren Lebens entſchädigt, noch ein Intereſſe und einen künſtleriſchen Werth. Sie unterſcheidet ſich wol von der oberflächlichen Behandlungsweiſe und dem äußerlichen Geſchick, mit welchem die Modemaler zu allen Zeiten in ihren Bildniſſen die Individualität verwiſchen und verwäſſern, indem ſie ihr eine leere Anmuth oder eine anſpruchsvolle Würde geben und über ihre Unfähigkeit, das eigenthümliche Leben zu faſſen, durch eine beſtechende Leichtigkeit des Pinſels und eine

Digitized by Google

bunte Heiterkeit zu täuſchen ſuchen. Die Robert Leſèvre und Kinſon, die neben Gérard auf ſolche Weiſe zu einem gewiſſen Anſehen gelangt waren, ſind nun vergeſſen, während ſein Name in Frankreich noch immer einen guten Klang hat, wenn derſelbe auch natürlich jetzt ſchwächer und nur noch ein leiſer Nachhall des früheren Ruhmes iſt.

Wo von der Portraitmalerei der Revolution und des Kaiſerreichs die Rede iſt, dürfen die Miniaturbildniſſe Jean Baptiſte Iſabey's (1767 bis 1855) nicht vergeſſen werden. Dieſer kam darin Gérard gleich, daß auch er alle fürſtlichen und hervorragenden Perſonen jener Zeit zu malen hatte. Schon unter dem Direktorium war er zu Ruf und Anſehen gekommen; er hatte namentlich die Aſpaſien jener Zeit („les merveilleuses") zu treffen verſtanden, die in Sandalen und der griechiſchen Tunika nachgebildeten und über den Arm aufgenommenen Kleidern, mit entblößten Brüſten und Füßen, ja nicht ſelten auch mit kokett hervorſchauendem Bein, Witz und Anmuth in die Geſellſchaft zurückführten und die Republikaner zu zähmen wußten. Unter dem Konſulat wurde er dann der Miniaturmaler des neuen Hofes, und Zeitgenoſſen verſichern, daß Niemand ſo ſicher und lebendig wie er Napoleons Geſicht und Geſtalt in den verſchiedenen Epochen ſeines Lebens wiederzugeben vermocht. In der That macht das Bildchen: der General Bonaparte in den Gärten von Malmaiſon, ganz einfach und anſpruchslos gehalten, den überzeugenden Eindruck der Treue und Naturwahrheit; die hagere, energiſche Geſtalt, die nervige Stellung, die entſchloſſenen, gedankenvoll in ſich zuſammengefaßten Geſichtszüge ſind wol im Stande, von dem zugeknöpften, aber innerlich tief bewegten Weſen des jungen Eroberers uns eine Vorſtellung zu geben. Auch zeigt ſich in der Beſtimmtheit und Breite der Zeichnung, in der ſicheren Anlage der Form die gute Nachwirkung der David'ſchen Schule. In der Zuſammenſtellung von Portraitfiguren bewies er ebenfalls ein die Mannigfaltigkeit der Charaktere erfaſſendes und zugleich maleriſch anordnendes Geſchick (Revue des erſten Konſuls). Bei Napoleon hatte er in großer Gunſt geſtanden; aber auch mit den folgenden Regierungen wußte er ſich auf einen freundlichen Fuß zu ſtellen, wie er denn ebenſowol das Ceremonial zu der Krönung des Kaiſers angab, als bei den dekorativen Vorbereitungen zur Salbung Karl's X. thätig war. Er ging auch in dieſer Beziehung mit ſeinem Freund Gérard, den er ſelber zuerſt in die Höhe gebracht hatte, einen und denſelben Weg. —

Was dieſen anlangt, ſo eröffnete ſich ihm ein größeres Feld der

Belisar.

Von

Gérard.

Thätigkeit, als ihm Napoleon die Schlacht von Austerlitz (vollendet 1810, jetzt im Museum von Versailles)*) bestellte. Er wählte den entscheidenden Moment, in welchem General Rapp heransprengt, um dem inmitten von Verwundeten und seines militairischen Gefolges mit ruhiger Größe das Ganze beherrschenden Kaiser die Niederlage der russischen Garde zu verkünden. Wenigstens zwölf Figuren sind Portraits und hierin natürlich konnte es dem Maler nicht fehlen. Aber nun zeigte sich doch, daß es seiner Phantasie an Schwung, seinem Talent an der Empfindung gebrach, die große Bedeutung des Augenblicks zu fassen. Seine kühle und verständige Natur reichte wol aus, das Ganze geschickt anzuordnen, Bewegung aber und Ausdruck sind lahm, ohne Leidenschaft, ohne Schwung, die Gruppirung ohne Zug, die Gesammtwirkung auch durch den bleiernen Ton des Kolorits schwer und trocken. Selbst in den Bildnissen ist nicht mehr die alte Geschmeidigkeit und Fülle der Form, die Umrisse sind härter, die Modellirung schwächer und so auch die einzelnen Figuren ohne rechtes Leben. Gérard hatte das Bild, das für einen Plafond bestimmt war, als Teppich behandelt, den er von vier kolossalen allegorischen Figuren (jetzt als selbstständige Gemälde im Louvre) halten und abrollen ließ: hat auch die frostige Idee wenig Reiz, so sind doch die weiblichen Gestalten selber, welche den Ruhm, den Sieg, die Geschichte und die Poesie vorstellen — das Alles sah die Zeit in den Schlachten des Kaisers verwirklicht — von weit besserer und erfreulicherer Wirkung als das eigentliche Bild. Sie boten einfache Motive, zu deren Darstellung es eines besonderen Aufwandes von Phantasie nicht bedurfte; der Geschmack, die eigentliche Fähigkeit Gérards, hatte sich hier an der italienischen Kunst, namentlich, wie sein Biograph Lenormant berichtet, an den Sibyllen Raphaels begeistert, und in der That ist den Figuren eine gewisse Breite der Form, Schwung der Linien und der Ausdruck ernster Würde nicht abzusprechen.

Eins hatte sich an dem Gemälde herausgestellt: daß zwar die Bildnißmalerei der Kunstweise Gérards genützt hatte, indem sie ihn aus der klassischen Enge in die Weite der Natur führte, aber auch geschadet, indem ihn der Erfolg verleitete, die Arbeit leicht und äußerlich zu nehmen. Seit es sich die Fürsten und die hohen Würdenträger des Reichs fast zur Ehre anrechneten, von ihm gemalt zu werden, that sich der Maler selber mit dem Reiz einer geistreichen Anordnung und einer ansprechenden Eleganz

*) Gestochen von Godefroy.

der Erſcheinung genug. Er war kein Mann, der dem losſpannenden Zug äußerer Glücksumſtände eine innere Widerſtandskraft entgegenzuſetzen gehabt hätte. Wol hatte er Augenblicke der Entmuthigung, in denen er ſeinen Abfall von dem Ernſt und ächten Weſen der Kunſt bitter empfand; aber neue Beſtellungen, neue Erfolge, der Umgang mit den Großen riſſen ihn auf der breiten Heerſtraße geſchäftsmäßiger Routine immer weiter fort. Wie er in der Kunſt die Natur mit Umſicht und Geſchmack aufzufaſſen, ſich ihr gleichſam zu fügen wußte, ſo war er im Leben elaſtiſch, für die feineren Genüſſe empfänglich, von glänzenden geſellſchaftlichen Fähigkeiten und daher zum Weltmann wie geſchaffen. Kunſt und Weltleben gingen nun bei ihm Hand in Hand; äußerlich hoben ſie ſich gegenſeitig, aber der innere Werth ſeiner Arbeiten litt unter dieſer geräuſchvollen und zerſtreuenden Wechſelwirkung. Vollends unter der Reſtauration bekam er alle Hände voll zu thun. Gérard war ſchon zum erſten kurzen Zwiſchenreiche derſelben leichten Schrittes übergegangen; ſein Talent, wie ſein Charakter, gleich biegſam, fanden ſich leicht in die veränderten Verhältniſſe und folgten willig dem neuen Strome. Von den Bourbonen huldreich aufgenommen, nachdem er ſich gegen falſche Beſchuldigungen über ſeine Betheiligung an der Revolution gerechtfertigt hatte, malte er ſchon 1814 den wiedereingeſetzten Ludwig an ſeinem Schreibtiſch in den Tuilerien mit der Verfaſſungsurkunde beſchäftigt (eine Wiederholung im Muſeum von Verſailles) Da hatte es freilich mit der idealen Auffaſſung ein Ende und der Maler hatte das richtige Gefühl, daß ſich dieſe fette, proſaiſche Mittelmäßigkeit, ruhig und gleichgültig im königlichen Ornat daſitzend, er, der kraftloſe aber beleſene König, zwiſchen Büchern — ſtatt wie der Kaiſer unter Waffen — noch am beſten ausnehme. Der Einzug der Fremden in Paris bezeichnete dann die Höhe ſeines Ruhmes: an einem und demſelben Tage ſaßen ihm nach einander der Kaiſer Alexander, der König von Preußen und Ludwig XVIII.

Indeſſen, nach vollendeter Wiederherſtellung hatte er ſtatt der Könige nur noch die Miniſter zu malen. Allmälig mochte doch die neueſte Wendung der Dinge auf ihm laſten, bei der die Geſellſchaft aus dem Erhabenen in's Platte fiel. Er empfand, daß es mit ſeiner Kunſt in Wahrheit bergab gehe und doch fühlte er in ſich zu Zeiten noch die alten Kräfte und den Sporn zu einem höheren Anlauf. Da wird ihm gerade noch im rechten Augenblick ein günſtiger Auftrag, der ihn innerlich wieder emporhob: der Einzug Heinrichs IV. in Paris (der König, mit ſeinem Gefolge

eben eingezogen und mit jubelndem Zuruf von der Bevölkerung empfangen, nimmt die vom Stadtgouverneur und dem Gildemeiſter dargebotenen Schlüſſel entgegen), ein Symbol für den Triumph des Königthums, für die Rückkehr der Bourbonen und zugleich die Darſtellung des großen hiſtoriſchen Ereigniſſes, das die Dynaſtie gegründet hatte (vollendet 1817, jetzt im Muſeum von Verſailles)*). Ein Vorwurf, der einer maleriſchen Behandlung wol entgegenkam, zudem als Schilderung eines feſtlichen Aufzugs glänzender Perſönlichkeiten bei mäßig bewegter Handlung für Gérard's Talent ganz geeignet. Das Bild fand einen durchſchlagenden Erfolg und häufte neue Ehren (die Stelle des erſten Malers des Königs und den Adelsſtand) auf ſeinen Urheber. Es iſt inſofern epochemachend geworden, als es — einige wenige Vorläufer blieben ohne Einfluß — der neuen Malerei den erſten Anſtoß gab, ihre Motive aus der Vergangenheit Frankreichs, der vaterländiſchen Geſchichte zu holen. Die günſtige Erſcheinung, welche die maleriſchen Kulturformen früherer Zeitalter dem Künſtler bieten, dann der Vortheil eines bedeutenden, das nationale Intereſſe erregenden Inhaltes, endlich die Freiheit, mit der die Phantaſie über den vergangenen und doch nicht fremden Stoff verfügen kann: das Alles war in Gérard's Werk für die Maler von überzeugender Wirkung. Freilich beginnt auch der gefährliche Reiz des Koſtüms aus der Renaiſſancezeit ſchon hier ſeine Rolle, und ſo bricht auch von dieſer Seite das Romantiſche in die David'ſche Schule ein, während andererſeits ebenſo ſich zeigt, daß mit dem Pomp und dem Durcheinander einer ſolchen Staatsaktion der Kunſt doch all zu viel zugemuthet wird. Indeſſen hat das Gemälde an ſich einen eigenen Werth: die figurenreiche Anordnung iſt lebendig und klar, vor Allem aber ſpricht ſich der Vorgang und die Empfindung deſſelben in den mannigfach bewegten Gruppen, den verſchiedenartig charakteriſirten Geſtalten (worunter viele geſchichtliche Perſönlichkeiten, auch die ſchöne Gabriele d'Eſtrées auf einem Balkon, die übrigens nicht ſowol dem Könige, als einem ihn begleitenden Ritter zulächelt) warm und entſchieden, dabei mit dem Reiz lebensvoller Abwechſelung aus. Das Kolorit — in dem zwar Gérard, wie ſchon bemerkt, weniger grau, kräftiger und lebendiger iſt, als die Schule überhaupt, aber es faſt immer an der Harmonie des Tones fehlen läßt — iſt auch diesmal die ſchwächere Seite des Bildes; die ſchweren Schatten und Halbtöne, ſchon von der zeitgenöſſiſchen Kritik

*) Geſtochen von Toſchi: meiſterhaftes Blatt.

getadelt, beeinträchtigen jetzt, ſtark nachgedunkelt, nur um ſo mehr die Wirkung.

Sein Heinrich IV. war des Künſtlers letzter Aufſchwung; was er von da an noch hervorbrachte, war ungleich ſchwächer. In ſeiner Corinne zwar, die auf dem Vorgebirge Miſeno vor ihren Begleitern und einigen Lazzaronis ihre Ekſtaſe improviſirend in einen Hymnus ergießt (nach dem gleichnamigen Buche der Staël, vom Prinzen Auguſt von Preußen 1819 beſtellt und dann der Récamier zum Geſchenk gemacht, jetzt im Muſeum von Lyon)*), in dieſer halb-griechiſch kaiſerlichen Corinne fand nicht nur A. W. Schlegel das Motiv glücklich gewählt und die ſeelenvolle Bewegung „ſelbſtvergeſſener Hingeriſſenheit", ſondern ſogar der jugendliche Thiers die Verkörperung des modernen Ideals und den Beweis, daß ſich der Ausdruck tiefer Empfindungen und innerer Größe mit dem modernen Koſtüm wohl vertrage; für den Beſchauer von heute aber haben die ſchemenhaften Figuren dieſer matten romantiſchen Scene in dem ſteifen, halb klaſſiſchen Gewande nur die Geſpreiztheit eines gemachten Pathos. Auch die von der Regierung beſtellten Bilder aus der neueren Geſchichte geriethen dem Maler nicht beſſer. Zudem kam unter der zu Ende gehenden Herrſchaft der Bourbonen ſchon durch den Zwang der Umſtände die officielle Kunſt überhaupt immer mehr herunter. Das öffentliche Leben wurde immer flauer und dürftiger, die Kulturformen immer magerer und proſaiſcher, die Geſchichte verlief ſich in das Breite und Gewöhnliche eines diplomatiſchen Weltfriedens und faßte ſich nicht mehr zu großen Handlungen in hervorragende Perſönlichkeiten zuſammen. Schon „Ludwig XIV. ſeinen Enkel zum König von Spanien erklärend" (1824, jetzt im Muſeum zu Verſailles) — als Symbol für die ſpaniſche Expedition von 1823 — war nur ein nüchternes Ceremonienbild**). Noch ein ſchwächeres Produkt iſt die Salbung Karl's X. zu Rheims. Gab ſchon der Gegenſtand, die Auffriſchung einer monarchiſchen Antiquität mit dem ganzen Pomp des herkömmlichen Kirchen- und Hofſtaates, Anlaß zu ſcharfen Bemerkungen, ſo erfuhr andrerſeits die Trockenheit und Steifheit der Behandlung eine um ſo ſchneidendere Kritik, als damals ohnehin (1827) die ſiegreiche romantiſche Richtung die altgewordenen Nachzügler der klaſſiſchen mit Verachtung zur Seite ſchob. Ueber Gérard kam das peinigende Gefühl, ſich überlebt zu haben; es gereicht dem Manne zur Ehre, daß er dennoch ſeine äußere glänzende Stel-

*) Lithographirt von Aubry-le-Comte.

**) Geſtochen von Alf. Johannot.

lung noch dazu benutzte, einzelne der jungen Talente, wie L. Robert, Ingres, Ary Scheffer vorwärts zu bringen. Als die Julirevolution ausbrach, ging es vollends mit ihm zu Ende. Zu eng hatte er sich zudem an die Bourbonen angeschlossen, als daß er sich wieder der neuen Regierung hätte in die Arme werfen können. Nun war es auch mit seiner Rolle im gesellschaftlichen Leben vorbei. Noch wurde er auserlesen, Ludwig Philipp darzustellen, wie er im Stadthause die Generalstatthalterschaft des Königreichs annimmt (jetzt im Museum von Versailles). Aber das Gemälde, in dem es sich um eine bloße Portraitauffassung handelte, zeugt ebenso vom Erlöschen des Talentes, als die allegorischen Figuren in den Zwickeln der Pantheonskuppel, die Gérard 1834—36 vollendete. Seine Zeit war in jedem Sinne um; denn wenn er auch das neue Geschlecht mit hatte erziehen helfen, so war er selber doch von der alten Schule.

2.

Gros und die Kunst der napoleonischen Zeit.

Schon David und seine eben angeführten Schüler waren, wie wir gesehen, für die Verherrlichung der napoleonischen Regierung thätig gewesen. Aber der eigentliche Maler des Kaiserreichs war Jean Antoine Gros (1771—1835). Wol von den Künstlern seiner Zeit der Begabteste und im Gegensatz zu Gérard von ungestümer, leichtfließender Schaffenskraft, zeichnete er sich durch ein eigenthümliches Talent aus, das vor Allem die bewegte Natur, die geschichtliche Gegenwart in ihren bezeichnenden Zügen und der Aufregung des Momentes zu fassen vermochte. Er kam so ganz gelegen, der welterobernden Macht der Regierung und der Begeisterung der von ihr mitgerissenen Nation den rechten Ausdruck zu geben. Auch verstand er es, etwas von der inneren stürmischen Kraft, welche Kaiser und Volk antrieb, die Welt durcheinanderwarf und Morgen- und Abendland zusammenbrachte, in seine Gemälde zu bringen und doch den mannigfaltigen Charakter der Wirklichkeit zu treffen und zugleich den Vorgängen, die er darstellte, ihre malerische Seite abzugewinnen.

Ein Mann der Revolution war er auch als Künstler nicht. Die Tage der Schreckensherrschaft machten ihm den Aufenthalt in Paris unheimlich und da er ohnedem das Bedürfniß empfand, nachdem er unter David seine Studien vollendet, sich in Italien weiter auszubilden, verschaffte ihm dieser, was damals nicht leicht war, die Möglichkeit, das Land ungehindert und

ohne Gefahr zu verlassen. Er hielt sich zumeist in Genua und Floren; auf und scheint dort von den Rubens und van Dyck die erste Anregung zu einer mehr malerischen Anschauung erhalten zu haben; dabei malte er — der später nicht selten die Figuren seiner Vordergründe kolossal hielt — sonderbarer Weise Miniaturbildnisse, mit denen er sich seinen Unterhalt und einen gewissen Ruf erwarb. Schon an ihnen, namentlich an dem Portrait von Massena rühmt man die breite Behandlung, die Wärme der Farbe und die feine Abstufung der Töne neben der tüchtigen Charakteristik. Endlich nach ein paar kümmerlich hingebrachten Jahren ward es ihm besser: in Genua (1796) von der liebenswürdigen Josephine freundlich aufgenommen, folgte er ihr nach Mailand und erwarb sich dort rasch die Gunst des jugendlichen, durch seine Siege schon gefeierten Bonaparte. Schon war die Phantasie des jungen Malers von den ersten Schlachten erfüllt, die dieser geliefert hatte, und so stellte er ihn, als er sein Bildniß zu malen bekam, in dem Augenblicke dar, da er die Fahne in der Hand auf der Brücke von Arcole den Truppen voranstürmt*). Die Auffassung entsprach den geheimen Absichten des jungen Helden, der schon das Zeug zu einem Welteroberer in sich fühlte; er verschaffte dem Künstler eine Stelle, die ihn in seine Umgebung brachte und so war dessen Laufbahn zugleich entschieden und gesichert. In Paris erregte das Bild Aufsehen, wenn auch seiner Neuheit wegen nicht ungetheilten Beifall. Man war die kühne Naturwahrheit der Bewegung, den warmen Ton und den leichten, breiten Pinselstrich von der bisherigen antikisirenden Malerei nicht gewohnt, aber man fühlte wol den Zug ächter Begeisterung und den Ausdruck des von feurigem Muth gehobenen Lebens, die der Maler in sein Werk gebracht hatte; dabei waren die feingeschnittenen entschlossenen Züge des Generals in der energischen Erregung des Augenblicks wol getroffen. Ein klassisches Motiv, das Gros bald darauf, etwa 1798, auf Bestellung behandelte, die in's Meer sich eben hinabstürzende Sappho (in Mondbeleuchtung), zeigte schon damals, daß er für derartige Darstellungen nicht geschaffen war. Die seltsame, dem Auge unangenehme Bewegung, da eben die Gestalt mit an die Brust gedrückter Leyer sich von der Kante des Felsens zum Falle neigt, zudem die eckigen Linien, der gezwungene Ausdruck der Verzweiflung, die robusten unweiblichen Formen: das Alles bekundet die mißlungene Anstrengung des Talentes zu einer ihm fremden und unnatürlichen Aufgabe.

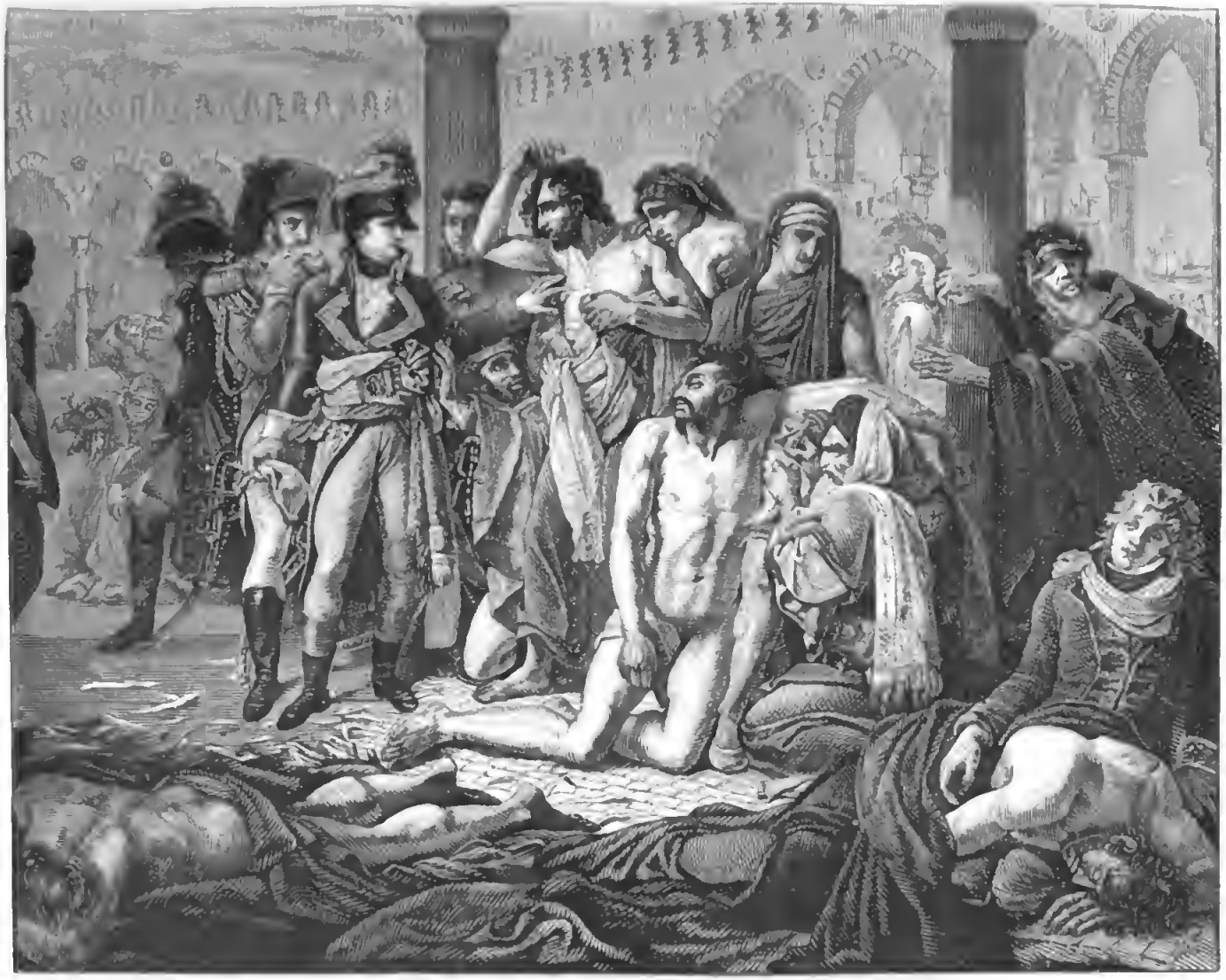
*) Gestochen von Longhi.

Inzwiſchen war es dem Maler zu Gute gekommen, daß er dem General auf ſeinem Feldzuge folgend das Getümmel des Kriegslebens aus eigener Anſchauung kennen gelernt hatte. Nach Paris zurückgekehrt trug er in einem Preisausſchreiben der Regierung auf den beſten Entwurf der Schlacht von Nazareth (in der der General Junot mit 500 Mann den Angriff von 6000 Türken zurückgeſchlagen hatte) mit ſeiner Skizze (jetzt im Muſeum von Nantes) den Sieg davon; die Ausführung derſelben, die im größten Maßſtabe beſchloſſen war, ſoll Napoleon verhindert haben, der andere Siege als die ſeinigen ungern verherrlicht ſah. In der Skizze aber hatte ſich das Talent des Malers ſchon in ſeiner vollen Reife entfaltet: der wilde Zuſammenſtoß der Maſſen, die Wuth des Handgemenges, die Verſchlingung der Gruppen, der Gegenſatz der Racen, das Alles iſt lebendig und wirkſam wiedergegeben und in der ganzen Compoſition die ſtürmiſche Bewegung, der brauſende Zug des Kampfes. Entſchieden iſt hier ein neues Weſen zu der Weiſe der Schule hinzugetreten. Noch iſt die plaſtiſche Auffaſſung des Körpers, die Beſtimmtheit der Form beibehalten, aber in ihrer Realität der Natur abgelauſcht — (bezeichnend iſt, daß Gros in der neuen Malerei der Erſte war, der ſich wieder auf die Pferde verſtand) — und Bewegung und Gruppirung nicht mehr nach konventionellen Geſetzen abgewogen, ſondern aus dem Drang einer treibenden Phantaſie und unmittelbarer Anſchauung vielmehr hingeworfen; ähnlich iſt auch die Farbe tiefer, ſaftiger und von dem lebloſen Grau befreit, das den Bildern der Schule das Anſehen von dünn bemaltem Stein gibt. So durchſchlagend wirkte dieſe neue, mehr naturaliſtiſche Weiſe auf die jungen Talente, daß Géricault, der Begründer des Realismus in der franzöſiſchen Malerei, um eine erkleckliche Summe das Recht erkaufte, das Bild eine Zeitlang für ſein Studium zur Verfügung zu haben. Die Mängel freilich, welche der Kunſt des Kaiſerreichs überhaupt anhaften, andererſeits Gros eigenthümlich ſind und die wir ſpäter zuſammenfaſſen wollen, treten auch hier ſchon an den Tag.

Bonaparte mußte den Maler für die Abbeſtellung entſchädigen und gab ihm daher den Auftrag, auf der Hälfte der Leinwand, die für den Kampf von Nazareth beſtimmt geweſen, ſeinen Beſuch bei den Peſtkranken zu Jaffa zu ſchildern (1804, jetzt im Louvre, ſ. die Hauptgruppe auf der Abb.)*). Schon hatte ſich auf den Helden, in dem ſich alle Größe und

*) Geſtochen von Laugier; in kleinerem Maßſtab von Queverdot und Pigeot.

Kraft der Zeit zuſammenzufaſſen ſchien, das ganze öffentliche Intereſſe der Nation geſammelt; kaum ein günſtigeres Motiv konnte es daher für den Künſtler geben als der gewaltige Mann in einer ächt menſchlichen Situation, ruhig und tröſtend, mit der Theilnahme eines unerſchrockenen Gemüths an dem verderblichen Orte des Todes verweilend, in dem doppelten Contraſt der Jugend-Friſche und Kraft mit dem Siechthum und des ſiegreichen Franzoſen mit dem unterworfenen Orient. Auch heute noch iſt das Bild durch die lebendige Anordnung, die maleriſche Lichtwirkung, die Mannigfaltigkeit der Gruppen und durch die Wahrheit, mit der der Vorgang ausdrucksvoll wiedergegeben iſt, von Wirkung; dazu in der Zeichnung und Bewegung der Körper, in der breiten Form- und Farbengebung, der Charakteriſtik der Köpfe und Racen eine tüchtige Arbeit. Freilich ging Gros in ſeinem Eifer, die Wirklichkeit ganz in die Kunſt hereinzunehmen, über die Grenze der letzteren hinaus. Der Anblick eines ſolchen in voller realer Beſtimmtheit dargeſtellten körperlichen Leidens iſt ſelbſt dann kaum erträglich, wenn das Hauptintereſſe des Bildes auf den edleren Geſtalten ruht; hier iſt gar mit den nackten Körpern der Peſtkranken der ganze Vordergrund angefüllt, und wenn dieſer auch im Schatten gehalten dem Auge weniger ſich aufdrängt, ſo fällt doch auf die Gruppe neben Napoleon und ihre leichenähnlichen Körper das volle Licht. Was dagegen der modernen Kunſt hier zum erſten Male zu Statten kam, das war das Hereintreten des maleriſchen Orients in den Kreis der neuen Geſchichte, und Gros verſtand es wol, davon Gebrauch zu machen: ein warmer ſüdlicher Himmel blickt durch die Hallen und der ſchöne Wurf der morgenländiſchen Trachten giebt dem Gemälde einen weiteren Reiz. Eine noch größere Rolle ſpielte der Orient im nächſten Bilde: der Schlacht von Abukir (1806, im Muſeum von Verſailles). Hier nahm Gros den entſcheidenden, die Türken in's Meer drängenden Reiterangriff unter der Anführung Murats zum Vorwurf, um die ſtürmiſche Bewegtheit des Kampfes zu ſchildern, aber in dem Augenblick, wo der Sieg ſich ſchon entſcheidet: vergebens ſucht der verwundete Befehlshaber der Türken ſeine Truppen in der Flucht aufzuhalten, und Murat, ſiegreich, mit ſtolzer ruhiger Kraft den Lauf ſeines Pferdes hemmend, empfängt mitten im Getümmel das Schwert, das ihm der Sohn des Anführers überreicht. Möglich, daß Gros die Konſtantinsſchlacht Raphael's als Muſter vorgeſchwebt hatte; wie dieſer wußte er die Seele des Vorganges in dem Zuſammentreffen der Feldherren — die freilich nicht wie bei Raphael die Hauptvertreter zweier aufeinanderſtoßenden



Napoleon bei den Pestkranken zu Jaffa. Von **Gros.** (Hauptgruppe.)

Welten ſind — zum Ausdruck zu bringen, während er andererſeits in der maleriſchen Vermiſchung der nackten Körper und der nationalen Trachten, in dem Ungeſtüm der Angreifenden, in der wilden Flucht der Geſchlagenen die äußere Erſcheinung des Kampfes gab. Dagegen fehlt es an der Anordnung: die Gruppen ſind nicht auseinander gehalten und verſchlingen ſich ſo zu einem verworrenen Knäul, ſtatt ſich zu einem anſchaulichen Ganzen zu verbinden. Im Jahre 1808 endlich folgte das Schlachtfeld von Eylau *). Bei der Unentſchiedenheit des Sieges war hier der dankbarere Moment nach der blutigen Schlacht dargeſtellt, in welchem der Kaiſer, der ſelber diesmal die Schrecken des Krieges beklagt haben ſoll, auf dem Kampfplatze die Verwundeten pflegen läßt und den Dank der feindlichen Soldaten empfängt. Alſo wieder der Held groß und gefaßt in einer ächt menſchlichen Stimmung, aber diesmal mit ſchmerzlich bewegtem Ausdruck und den Blick nach oben gewendet; vorn die Verwundeten in koloſſalen Verhältniſſen, halb ſchon begraben unter der weißen Decke, im Mittelgrunde der Kaiſer und die Generäle in prächtiger Winterkleidung, zudem herausgehoben durch das voll auf ſie fallende Licht, vor und neben ihnen in ſcharfer nationaler Beſtimmtheit, jeder Einzelne von eigenthümlichem Charakter, die ruſſiſchen Soldaten ſich aufrichtend, knieend und dankend. Das Ganze auf dem Schneeboden und in dem grauen unheimlichen Ton des Winters zugleich ein Bild der Verwüſtung und der Greuel des Krieges **).

So durchgreifend war der Erfolg dieſer Gemälde, ſo entſchieden ſelbſt die Bewunderung der Künſtler, daß dieſe nach allgemeinem Uebereinkommen über dem Bild von Jaffa eine Palme aufhingen, um Gros vor Allen den Preis zuzuerkennen, und ihn Girodet bei dem zu ſeinen Ehren veranſtalteten Feſte in Alexandrinern verherrlichte. Es ging Allen ein Gefühl auf, wie wenn nun erſt mit dem Herzſchlag der Gegenwart, mit der Begeiſterung für den Helden und die großen Geſchicke des Landes in die Kunſt das rechte Leben gekommen ſei; was Großes das Zeitalter bewegte, erhielt nun in ihr ſeinen unverhüllten und, wie die Zeitgenoſſen meinten, vollendeten Ausdruck. In dem Augenblick, da Frankreich die Welt beherrſchte, ſchien auch die Malerei der neueren Zeit eine Höhe erreicht zu haben, die ſie den größten Epochen gleichſtellte: die ideale Kunſt, welche — ſo war man überzeugt — in David und ſeinem engeren Schülerkreis eine neue klaſſiſche Blüthe getrieben, fand nun ihre Ergänzung durch die Kunſtweiſe

*) Geſtochen von Ballot; auch von Dortman.

**) Geſtochen von Ballet.

von Gros, welche mit der Formenschönheit die Bewegtheit und die farbenglühende Erscheinung der Wirklichkeit verband. Von nichts Geringerem sprach die zeitgenössische Kritik als von einem Wiederaufleben der Veroneſe und Rubens in dem Maler des Kaiserreichs. In der That war dies seine Bedeutung, daß er das volle warme Farbenlicht der Außenwelt in die bis dahin dem Sonnenstrahl versperrte Kunst einließ und zugleich in seinen belebenden Schein die große Geschichte des Tages rückte; wie er andererseits an die Stelle klassischer Schemen die mächtige Erscheinung wirklicher Naturen setzte und aus der Berührung des Landes mit fremden Nationen neue malerische Motive schöpfte. Aber mit mancherlei Mängeln war diese Kunst behaftet, indem sie einerseits doch in der klassischen Formenregel stecken blieb und — vielleicht eben deßwegen — andererseits in der Darstellung des Natürlichen und in ihrem realistischen Zuge über das Ziel hinaushieb. Unter diesem zwiespältigen Wesen litten zunächst Form und Zeichnung, die zwischen der plastischen Art Davids und naturalistischer Auffassung eine schwankende Mitte halten und daher bald in konventionelle Härte zurückfallen, bald zu sehr in's Massige oder Muskulöse gehen. Weiter versteht sich Gros wol auf die Charakteristik wirklicher Natur, auf die Verschiedenheit der Racen, die er bis in die Bewegung durchzuführen und selbst in den nackten Körpern, die auch er anzubringen nicht leicht versäumt, auszuprägen sucht: aber seine Geberden haben häufig noch das Gespreizte und Uebertriebene der Schule und andererseits läßt er sich in der Schilderung der Realität zum Häßlichen und Absonderlichen fortreißen (wie bei den Pestkranken von Jaffa und manchen Verwundeten bei Abukir). So hat auch sein Kolorit, das sowol in der saftigen Fülle der Farbe als in der dem Motiv angepaßten Stimmung des Tones über die David'sche Weise hinausgeht und ein neues, ächt malerisches Element hinzubringt, doch wieder eine gewisse Schwere und Trübheit, die den Maler noch in den Schranken seiner Zeit befangen zeigen. Endlich giebt Gros, ebenso durch die ungestüme Natur seines Talentes als durch den Zug seiner Richtung getrieben, einen Vorzug auf, den die ideale Kunstweise seines Meisters immer anstrebte: das Ebenmaß der Anordnung und den Rhythmus der Linien. Und so stehen, Alles zusammengenommen, in seinen Werken die überkommene klassische Anschauung und die neue lebendige Auffassung der Wirklichkeit sich mannigfach entgegen, bald sich kreuzend und vermischend, bald miteinander streitend, ohne in's Gleichgewicht zu kommen. Doch tritt in jenen seinen besseren Werken dieser Konflikt hinter der energischen Ge-

ſammtwirkung zurück, die Gros dadurch erreichte, daß er den Vorgang anſchaulich zu ſchildern, ihn in den Hauptgeſtalten hervorzuheben und mit ihm Leben und Bewegung der einzelnen Figuren in Einklang zu bringen wußte. Es kam ihm zu Statten, daß eine mächtige Perſönlichkeit in entſcheidenden Schlägen das Schickſal der Welt beſtimmte und die Seele dieſer Kämpfe in ſeiner heldenmäßigen Führerſchaft zur Anſchauung brachte. Die Mängel freilich, die dem modernen Schlachtenbilde überhaupt anhängen und darauf beruhen, daß ſich die welthiſtoriſche Bedeutung der neuen Kriege im einzelnen Kampfe doch nicht faſſen läßt und daher der Maler auf Epiſoden angewieſen iſt, ſind auch hier nicht ausgeblieben, wenn ſie auch bei der Feldherrnnatur des Kaiſers und der Ausſchlag gebenden Wucht ſeiner Schlachten noch weniger hervortreten. Wir werden ſpäter bei Horace Vernet ſehen, wie das moderne Schlachtenbild auch bei monumentalem Maßſtab im Grunde mehr genreartig, als ächt hiſtoriſch iſt.

Indeſſen, ſo günſtig die neue Wendung der Dinge dem Aufſchwung der Malerei zu ſein ſchien, bald zeigte ſich auch zu ihrem Schaden die Schattenſeite des neuen Heldenthums und ſeiner Macht. Von der Militairherrſchaft, in welche die Revolution müde ihrer ſelbſt ausgelaufen war, mit Ruhm überſchüttet, folgte eine Zeitlang die Nation den Triumphen derſelben mit Begeiſterung und ſo erhielt der Nimbus, der den Kaiſer und ſeine Soldaten umfloß, einen volksthümlichen Schein, der ſich natürlich in der Kunſt glänzend wiederſpiegelte. Aber bald ging dem Volk das Bewußtſein auf, daß es nur ein Werkzeug in der Hand des unbeſchränkten Herrn war, und damit die allgemeine Theilnahme an ſeinen Thaten zu Ende. Die Armee wurde zur Soldateska, die der Nation ſo gut wie fremd gegenüberſtand, die Umgebung des Kaiſers zum prunkenden Hofſtaat, der ihn immer mehr von ſeinem Volke abſonderte. Mit banger Sorge vor der Zukunft und dem drückenden Gefühl einer ungewiſſen Gegenwart brachte man den neuen Siegen nur noch einen officiellen Jubel dar und ſo fehlte bald der Kunſt jener fruchtbare Boden der volksthümlichen Begeiſterung. Auch ſpielte bald die kriegeriſche That nicht mehr auf dem großen Hintergrunde eines Kampfes von Völkern, ſondern nur auf der leichten Folie eines eigenſinnigen Einzelwillens; was dagegen Napoleon wirklich Großes leiſtete, die Zertrümmerung ausgelebter Reiche und Staatsordnungen, das ließ ſich von dem Künſtler nicht faſſen. Andererſeits hatte der Kaiſer ſelber, in deſſen Händen nun das ganze Geſchick des Landes lag, keinen Sinn für die ſelbſtändige und ideale Bedeutung der Kunſt; wie er alle Kräfte der Nation

zur Ausführung seiner Pläne zusammenfaßte, so war ihm jene wie schon bemerkt vor Allem nur Mittel, den Glanz seiner Thaten zu erhöhen. Ihm war die Hauptsache der Stoff, den seine geniale Kraft der Kunst gab, und diese sollte nur in pomphafter, würdevoller Erscheinung die ruhmvolle Wirklichkeit noch einmal verewigen. Große Monumentalbauten, die er errichten ließ, hatten ebenfalls nur den Zweck, Erinnerungszeichen seiner Siege zu sein; dazu erschien ihm allerdings die ernste Würde der Antike der passende Styl, aber in's Kolossale vergrößert, und das Parthenon mußte das Muster hergeben für einen Tempel des Ruhmes, der wol allerlei Trophäen aufnehmen sollte, in Wahrheit aber ohne Inhalt war. Und so war, wie die Poesie unter ihm am Boden lag, auch für die bildende Kunst unter seiner Regierung trotz aller Bestellungen und Preisausschreiben kein Aufkommen: wo sich alle Macht und Kraft des Landes nach außen werfen muß, da fehlt den Künsten das Mark der inneren gesunden Entwickelung und vergebens suchen sie durch die Menge zu ersetzen, was ihnen an innerem Gehalt und daher am ächten Schein des Lebens abgeht. Wir werden gleich sehen, wie während der Napoleonischen Zeit die Malerei im Ganzen zwar historische und „klassische" Bilder dutzendweise lieferte, aber wirkliche Kunstwerke keine hervorbrachte.

Auch Gros unterlag dem Einfluß dieser Verhältnisse. Seine gute Zeit, in der gleichsam seine Malerei mit den Siegen des noch jugendlichen und von der Nation gefeierten Bonaparte gleichen Schritt gegangen, war vorüber. Nun verwandelte sich seine Begeisterung für die Thaten des Feldherrn in das hohle Pathos der Schmeichelei für den Kaiser. Schon in den Bildern von 1810 hat ihn sein guter Genius verlassen; er trifft nicht mehr den malerischen Moment und kann daher den Inhalt nur andeuten, statt ihn in die Form aufzunehmen. In seiner „Einnahme von Madrid" (Museum von Versailles) — Abgesandte der Stadt sind gekommen, die Milde des Siegers anzuflehen — steht Napoleon gleichgültigen Ausdrucks und mit nichtssagender Geberde den mannigfach bewegten Spaniern gegenüber, die noch gut charakterisirt sind, aber ihre südländische Natur in einer hastigen Gespreiztheit an den Tag legen. Napoleon vor den Pyramiden (ebenfalls in Versailles;) — „Soldaten, von der Höhe dieser Monumente betrachten Euch vierzig Jahrhunderte!" — auf feurig anspringendem Roß in die Ferne zeigend ist nicht viel mehr als ein Theaterheld, der mit Gestikulationen seine Rede

begleitet*); umſonſt hat Gros verſucht, das Nachher mit dem Vorher verbindend, durch einige im Vordergrunde zuſammengemetzelte nackte Orientalen dem für die Kunſt undankbaren Moment einen maleriſchen Reiz zu geben. In beiden Bildern ſind die Nebenfiguren und die Pferde das Beſte, in den Pyramiden auch der warme Duft und Schimmer des Südens gut wiedergegeben; wo ſich Gros, vom Gewicht des Stoffes nicht abgezogen, ſeinem Talent unbeirrt überließ, da merkt man immer noch die künſtleriſche Hand und Phantaſie. Auch in einigen Skizzen zu Schlachtenbildern aus dieſer Zeit iſt ſtellenweiſe noch der alte Wurf. Dagegen zeigt ſich, wie in ſeinen hiſtoriſchen Gemälden, ſo auch in den Bildniſſen die emphatiſche, prunkende, übertreibende Weiſe dieſer zweiten Periode, während in den früheren Portraits, z. B. in dem des Generals Laſſalle (1808) wol das Kriegeriſche und Unternehmende keck und lebendig, aber noch mit Maß ausgedrückt iſt. In der „Zuſammenkunft Napoleons mit dem Kaiſer von Oeſterreich nach der Schlacht von Auſterlitz" (gemalt 1812) liegt die Seele des Vorganges vollends ganz außerhalb der Erſcheinung: das figurenarme Bild, eine jener Tafeln, die nur Illuſtrationen zu Zeitungsberichten abgeben können, iſt ohne alle Wirkung. Gegenüber dieſen offiziellen Schauſtücken der Zeitgeſchichte war es für Gros eine dankbarere Aufgabe „Franz I. und Karl V. die Gräber von St. Denis beſuchend" (gemalt 1812, jetzt im Louvre)**) zu ſchildern. In der That das erfreulichſte Bild des Künſtlers aus der ſpäteren Zeit. Wenn auch das äußerlich Maleriſche der Renaiſſancezeit, der Reichthum und Glanz der Erſcheinung an dem Stoffe, dem die Bedeutung eines innerlichen Lebens eigentlich fehlt, die Hauptſache iſt, ſo hat doch Gros die entgegengeſetzten Charaktere der beiden Könige wol zu treffen und auch die Nebenfiguren zu individualiſiren verſtanden; zudem iſt die Anordnung klarer und abgerundeter als ſonſt bei ihm, und das Kolorit, dem hier ein weiter Spielraum gegeben war, in dem Spiel des Lichts auf den reichen Farben der Koſtüme und in der Harmonie des heller als gewöhnlich gehaltenen Geſammttones wirkſam und lebendig (Gros ſelber ſoll deßhalb das Bild ſein „bouquet" genannt haben). Man ſieht, wie von allen Seiten aus der Schule David's die Anfänge der ſpäteren romantiſchen und hiſtoriſchen Kunſt hervorbrechen, wenn auch noch um dieſe

*). Das Bild iſt durch die Vergrößerung, die ſpäter Debay, ein Schüler von Gros, mit ihm vornahm, vollends entſtellt und häufte ſo im Salon von 1836, da der berühmte Meiſter eben geſtorben war, auf ſein Andenken Tadel und Spott.

**) Geſtochen von Forſter.

ersten Versuche die klassische Weise ihre festen Bande schlingt. Daher hat auch bei Gros die Schilderung der der Natur abgelauschten zufälligen Gestalt und Bewegung noch etwas Ungelenkes, Unfertiges und geht andererseits noch in den engen Spuren der überkommenen Formenstrenge.

Seine Kunst, schon in der zweiten Hälfte des Kaiserreichs von ihrem Gipfel herabgestiegen, ging unter der Restauration vollends bergab. Auch deren Personen und Geschicke sollte er verherrlichen; aber an diesen Stoffen ging sein Talent, ohnedem schon in sich selber nachlassend und verbraucht, ebenso zu Grunde wie das Gérard's. Ruhm und Siege gab es hier nicht darzustellen, sondern nur das rührende Unglück und Leiden eines alten, wiederholten Wechselfällen ausgesetzten königlichen Hauses: „die Abreise Ludwigs XVIII. aus den Tuilerien" (gemalt 1817, jetzt in Versailles) und „die Einschiffung der Herzogin von Angoulême zu Bordeaux" (gemalt 1819). Im Fackellichte zieht der unbeholfene Wanst muthlos und trübselig ab, während die Hofleute bis auf die Bedienten hinab tiefe Trauer mit gezierter Manier an den Tag legen; umsonst hat Gros der schwerfälligen Darstellung durch eine aparte Beleuchtung aufzuhelfen gesucht. In der Abfahrt der Herzogin — die bekanntlich Napoleon den einzigen Mann in der Familie nannte — drängen sich in pathetischer, stürmischer Eile, wirr aufeinandergehäuft allerlei Volk und Soldaten hinzu, ihre letzten Liebeszeichen zu empfangen; hier meinte Gros, namentlich durch zwei halbnackte Matrosen im Vordergrunde seinem Werke ein künstlerisches Interesse zu geben. Wie tief zeigt sich hier ebenso in den Motiven wie in der Darstellung der Fall von der mächtigen Größe des neuen Helden zu der kleinen Misère des ausgelebten und flüchtigen legitimen Königthums! —

Noch einmal jedoch schien Gros einen Anlauf zu neuem Aufschwung zu nehmen: in dem kolossalen Kuppelgemälde des Pantheon (1824 vollendet), das die Franzosen als eines ihrer Meisterwerke monumentaler Malerei rühmen. Indessen war auch hier schon das schlimm, daß sich die Ausführung aus der Kaiserzeit in die Restauration hinüberzog und dadurch die ursprüngliche Anordnung nothwendig eine andere wurde. Nach der ersten unter Napoleon festgesetzten Anlage (1812) sollte die heilige Genovefa — als die Beschützerin des Landes, der das in eine Kirche wieder umgewandelte Pantheon geweiht war — in der Höhe auf Wolken thronen, von Engeln umgeben; um sie herum in vier verschiedenen Gruppen als die Vertreter der vier französischen Herrschaftsgeschlechter Chlodwig und Clotilde, Karl der Große mit Hildegard, der fromme und heilige Ludwig mit

der Königin Blanche, und endlich der Kaiser mit Marie Louise und dem Könige von Rom: auch diese auf Wolken, in mannigfacher Bewegung nach oben zur Heiligen gewendet und ihr die Früchte ihrer Regierungen gleichsam darbringend. Bei der Genovefa und den drei ersten Gruppen hatte es nach der Restauration so ziemlich sein Verbleiben: aber an die Stelle der kaiserlichen Gruppe trat Ludwig XVIII. im königlichen Hermelinmantel, begleitet von der Herzogin von Angoulême, mit seinem Scepter ein mit dem Ordensband behängtes nacktes Knäblein, den Herzog von Bordeaux beschützend, das Ganze umflogen von allerlei Genien, von denen zwei die neugegebene Charte halten. Zudem sollten nun die vier Paare als die Begründer der großen religiösen Epochen erscheinen, auch Ludwig XVIII. mithin als Urheber einer neuen Aera. Damit war ebensowol in die ursprüngliche Anordnung ein Riß gemacht, wie der Begeisterung des Malers für seine Aufgabe ein Stoß versetzt: der dicke König und die moderne Herzogin in ihrer gespreizten Ekstase verderben von vornherein die Wirkung des Bildes. Freilich, wir wissen nicht, wie sich statt ihrer das kaiserliche Paar ausgenommen hätte. Es ist überhaupt mit der Einmischung der neuesten Geschichte in solche ideale, halb allegorische Darstellungen und mit dem Nebeneinander von modernen Personen, Cherubim und Seraphim eine mißliche Sache; die naive spielende Auffassung der Zopfzeit ist verloren und an die Stelle tritt eine nüchterne Absichtlichkeit, die aus dem flatternden mythischen Gewande blassen Antlitzes und mit hohlen Augen herausſieht. Die Engel, in verschiedenen Stellungen frei und lustig zwischen den Wolken hin- und herschwebend, sind noch die erfreulichsten Figuren; hier konnte der Künstler seiner Phantasie freien Lauf lassen, hier kam ihm zugleich seine Kenntniß des Körpers und des Nackten zu gute. Das Ganze, nicht ohne Geschick ausgeführt, indem die Schwierigkeit der Verkürzungen an der gewölbten Fläche glücklich überwunden ist, aber vom Auge zu weit entfernt, um sich deutlich unterscheiden zu lassen, macht nur durch die Klarheit und Frische der Farbe — die man freilich nicht dem Kolorit von Rubens hätte gleichsetzen sollen — und die flotte Bewegung der nackten Engel einen gewissen Eindruck. Im Grunde waren doch solche ideale Aufgaben des Schlachtenmalers Sache nicht. Noch deutlicher tritt dies in den zwei Deckengemälden in den ägyptischen Sälen des Louvre hervor (1827—31: „der wahre Ruhm stützt sich auf die Tugend"; „der Genius von Frankreich belebt die Künste und beschützt die Menschheit"). Mit solchen allegorischen Motiven, die auf einem ganz mageren

und prosaischen Gedanken beruhend, eigentlich nur durch den Wollaut der Linien und die Reinheit der Formen wirken können — wußte Gros vollends nichts anzufangen: mag auch das alte Talent sich nicht ganz verleugnen, so sind doch die Figuren in ihrer widerwärtigen Hohlheit völlig ausdruckslos und zudem ist in der Ausführung nicht mehr die alte Kraft und Sicherheit des Meisters.

Das Kuppelgemälde des Pantheon war der letzte Triumph, den Gros feierte; zu der allgemeinen Bewunderung gesellten sich die Ehren, welche die Regierung auf ihn häufte (wie Gérard wurde er in den Adelstand erhoben). Aber schon begann mit überflügelnder Jugendkraft eine neue Kunstweise, welche die klassischen Fesseln abgeworfen hatte, dagegen der Natur, allen Leidenschaften des Herzens und damit zugleich den ergreifenden Reizen des malerischen Scheins Thür und Thor öffnete, die alten Meister in den Hintergrund zu schieben und die ganze jüngere Künstlerwelt mit sich fortzureißen. Seit 1815, als David in die Verbannung ging, hatte Gros dessen Atelier übernommen und so nicht bloß durch seine Werke, sondern auch durch seine Schule etwa bis 1820 in der Kunst den ersten Platz behauptet. Als aber mit dem Beginn der zwanziger Jahre die Urheber der romantischen Schule sich gegen die „Tyrannei" der klassischen Weise auflehnten, da hatte auch er diesen Rückschlag bitter zu empfinden. Ihn selber quälte das Bewußtsein, zuerst von der Strenge und der würdevollen Anschauung des von ihm bis an sein Ende verehrten David abgelassen und durch seine Wahl der Stoffe und ihre ungebundene Behandlung den Aufruhr der jungen Talente mit hervorgerufen zu haben. Erschreckt von der neuen Bewegung fühlte er Reue über seine eigenen Werke, für die er doch seine besten Kräfte ausgegeben hatte; von David in mehreren Briefen aufgeforfordert, zu ächten „historischen Gemälden" und zur klassischen Welt, „den Alexandern, Mutius Scävola und Regulus" zurückzukehren, machte er sich wirklich auf seine alten Tage wieder an mythologische Stoffe, für deren Darstellung doch von vornherein sein Talent ganz und gar nicht geschaffen war. Nun malte er Bacchus und Ariadne, Saul und David: aber wie hätte seine alternde Hand, seine ermattete Phantasie mit diesen Dingen den stürmischen Anlauf der neuen Richtung aufhalten können! Waren seine früheren Bilder auch in den Künstlerkreisen über Alles gepriesen worden, so wurden diese neuen ebenso angefeindet, ja mit Hohn behandelt. So nüchtern und zugleich in's Uebertriebene verzerrt, wie nur bei irgend einem Ausläufer der David'schen Schule, sind hier Ausdruck und Bewegung,

während das Kolorit ſtatt der angeſtrebten Wärme nur einen unangenehm röthlichen Geſammtton zeigt. Umſonſt ſuchte Gros, von der Kritik auf's Empfindlichſte getroffen und von dem Gefühl ſeiner Schwäche gepeinigt, noch einmal ſeine Kräfte zuſammenzuraffen, um der Welt zu zeigen, daß er noch der Alte und „am Leben" ſei: das Werk dieſer Anſtrengung, „Herkules, der den Diomedes ſeinen eigenen Pferden zum Fraße vorwirft" (ausgeſtellt 1835) war nur ein neues Zeugniß von dem Erlöſchen ſeines Talentes, durch den Widerſtreit der akademiſchen Kälte in Form und Farbe mit dem Gräßlichen des Motivs und dem Ungeheuerlichen der Bewegung geradezu abſtoßend. Dieſe neue Niederlage zu verwinden nicht mehr im Stande und von dem Gefühl aufgerieben, an dem neuen Aufſchwung der Kunſt keinen Theil mehr und ſich überlebt zu haben, gab er ſich den Tod.

Wie der tragiſche Ausdruck erſcheint dies Ende für den Ausgang der klaſſiſchen Richtung, welche am Anfang des Jahrhunderts den großen Epochen der Malerei für ebenbürtig gegolten und nicht bloß die geſammte Kunſt des Zeitalters, ſondern auch die Geſittung beherrſcht hatte. Worin ihre dauernden Vorzüge beſtanden und wieſern ſie auch in der ſpäteren Malerei fortwirkte, iſt ſchon früher angedeutet (vergl. S. 55 u. 87); aber als ſelbſtändige Kunſtweiſe war ſie ausgelebt, dem Stoff, wie der Form nach, und mußte einer neuen Anſchauung den Platz räumen. Iſt es der modernen Kunſt, welche nicht ohne weiteres die Ideale der Zeit verbildlichen kann, überhaupt eigenthümlich, daß ſich der Umlauf ihrer verſchiedenen Richtungen raſch vollendet: ſo hatte zudem die klaſſiſche Schule den Inhalt des neuen Lebens in ein zwar ſchöngeformtes, aber der Vergangenheit und einer fremden Phantaſie entlehntes Gefäß gezwängt. In deſſen engem Verſchluß litt es den neuen Geiſt nicht mehr, als er heranwuchs und ſeine Kraft fühlte. Er zertrümmerte die plaſtiſche Hülle, welche ihn drückte, und ergoß ſich ungemeſſen in die mannigfaltigen Formen, welche ihm einerſeits eine näherliegende Zeit bot, der er ſich verwandter fühlte, andererſeits die ihn umgebende Natur und Wirklichkeit ſeinem maleriſchen Auge aufſchloß. Schon in Girodet und Gérard haben wir ein allmäliges Fortſchreiten, in Gros endlich den deutlichen Uebergang zu dieſer neuen Anſchauungsweiſe bemerkt. In ihm tritt zum erſten Male die künſtleriſche Individualität mit entſchiedenem Gepräge hervor, ungeduldig die Feſſeln der Schule zum Theil wenigſtens abwerfend. Nicht mehr auf die Formenſchönheit als ſolche kommt es ihm an, ſondern auf den kräftigen Ausdruck des natürlichen Le-

bens in Gestalt und Bewegung; er weiß der Realität ihre sprechenden Züge abzulauschen, er versteht es, den Reiter wie gewachsen auf sein Roß zu setzen, das er in bestimmter Race eher derb als verfeinert bildet; seine Behandlung ist nicht mehr wie die David's, ein glattes, verschmelzendes Ineinanderarbeiten und Vertreiben der Töne, wodurch die Erscheinung das Ansehen einer gegossenen plastischen Masse erhält, sondern keck und fest trägt er Farbe neben Farbe auf, über die er nur stellenweise Lasuren zieht, und erreicht durch ihre richtige Abstufung die Harmonie des Gesammttons (daher auch der frische, saftige Eindruck seiner Malerei, wo er nicht — wie er das namentlich in späterer Zeit zu thun pflegte — Asphalt anwendete). In allen diesen Eigenschaften geht er der neuen, im eigentlichen Sinne malerischen Richtung vorauf, der er dann doch, von der klassischen Weise und ihrer konventionellen Auffassung noch festgehalten, sich selbst widersetzte, die aber eben deßhalb schonungslos über ihn wegging. —

Beide, David und Gros, beherrschten während der zweiten Hälfte des Kaiserreichs die damalige Kunst mit fast gleichem Ansehen: hatte aber der Eine schon mit seinen Sabinerinnen die Blütezeit hinter sich, der Andere bald nach der Gunst den hemmenden Einfluß der Zeitverhältnisse erfahren, so ging es sofort mit denen, die ihren Spuren folgten, noch schlimmer. Die Ausstellungen von 1804 — 1812 zeigen regelmäßig die doppelte Richtung, welche die David'sche Schule genommen hatte. Einerseits die Darstellungen aus der antiken Geschichte und Mythologie bald in der ernsten pathetischen Art des Meisters, bald in der leichteren, mehr anmuthigen Manier, welche nach den lockeren Sitten des Direktoriums und nach dem Vorgang Gérard's aufgekommen; andererseits eine Masse von Bildern, welche die Thaten des Heeres und das öffentliche Leben des Kaisers in allen möglichen, auch ganz unbedeutenden Situationen behandelten: in Verhandlungen, Paradescenen und Schlachten, vor und nach dem Kampfe, in den Momenten der That und der Ruhe, bald in der feierlichen Rolle des weltbeherrschenden Helden, bald in der volksthümlichen Weise des angebeteten Heerführers. Mit ganz wenigen Ausnahmen bewegten sich die Künstler, auch die Schüler Regnault's und Vincent's, nur auf diesen beiden Gebieten, die meisten auf beiden zugleich; in beiden

ſchloſſen ſie ſich mehr oder minder eng an David und Gros als ihre Vorbilder an. Begreiflich, daß in dieſen Talenten zweiten Ranges und unter den der Kunſt ungünſtigen Bedingungen des ſpäteren Kaiſerreichs, deren oben gedacht iſt, die ganze Schule ihrem Verfall immer raſcher entgegenging, die Malerei immer mehr herunterkam. Damals waren nach Paris die edelſten Kunſtſchätze der ganzen Welt zuſammengetragen: aber ſo verrannt waren die Künſtler in die von David überkommene Manier, andrerſeits in den Prunk, die Uniformen und die geſpreizte Würde der kaiſerlichen Geſchichte, daß ſich von einem Einfluß jener unvergänglichen Muſter auf ihre Anſchauung und Ausübung auch nicht das Geringſte verſpüren läßt. Sie ſelber faſt vergeſſen, ihre Werke (viele auf den Speichern des Louvre) größtentheils verſchollen; nur Weniges iſt noch im Muſeum des Louvre und in der Galerie von Verſailles vorhanden. Eine Kunſt, die einerſeits zur bloßen akademiſchen Formel, andererſeits zu einer armſeligen Illuſtration der Tageschronik in monumentalem Maßſtabe geworden war.

Was zunächſt die antikiſirende Richtung anlangt, ſo beſchränkte ſie ſich auf eine Zuſammenſtellung von Motiven aus der Plaſtik des Alterthums, eine abſtrakte Schönheit der Linie und auf die todte Ausführung eines konventionellen Formenſchema's. Dabei meinte ſie Empfindung und Handlung um ſo entſchiedener ausgedrückt zu haben, je ausfahrender und übertriebener ſie die Bewegungen und Geberden bildete. Das Intereſſe, das die Revolution am Alterthum genommen, der Inhalt, den ſie in daſſelbe gelegt, war zerſtoben; ſo war dieſen Stoffen der Geiſt ausgetrieben und nichts zurückgeblieben als die todte, erſtarrte, mumienhafte Hülle, welcher wie einer abgezogenen Haut die Künſtler ohne Phantaſie und ohne Seele nach fertigen Regeln bald dieſe, bald jene Form gaben. Einer der talentvollſten noch von dieſen Schülern Davids, François-Xavier Fabre (1766—1837), der am Beginn ſeiner vielverſprechenden Laufbahn den Girodet und Gérard gleichgeſtellt worden, producirte, meiſtens in Italien ſich aufhaltend, wenig, und erfüllte nicht, was man von ihm erwartet hatte; zwar ſtellte er noch 1808 ein Urtheil des Paris aus, doch konnte er ſich — vielleicht im Gefühl, daß es mit dieſen Dingen aus ſei — zu großen „klaſſiſchen" Gemälden nicht mehr entſchließen und hielt ſich dafür an das Bildniß und die Landſchaft. Ihrerſeits ſind die Darſtellungen aus der Kaiſergeſchichte meiſtens ſchwache und bedeutungsloſe Nachahmungen der halb klaſſiſchen, halb realiſtiſchen Weiſe von Gros, nur gebundener noch

an die von David überkommene Form und sein anspruchsvolles Pathos: daher von derselben leeren Ueberschwänglichkeit des Ausdrucks, von der gleichen leblosen Erscheinung, wie die Bilder der ersteren Gattung. Und was allenfalls diese Werke durch die Gegenwärtigkeit der Motive gewonnen, das verloren sie andererseits wieder durch die schwerfällige Steifheit der neuen Kulturformen und Kostüme und die den eigentlichen Vorgang nicht selten vergrabende Fülle des militärischen Beiwerks. Die Verfertiger dieser Machwerke, zumeist in beiden Gattungen zugleich geschäftig, gingen Alle Einer hinter dem Andern denselben einförmigen Weg; in David's Atelier oder doch nach seinem Muster angelernt, gewannen sie sich die akademischen Preise, kamen dann als Pensionaire nach Rom, trieben dort ihre Kunst nach dem mitgebrachten Recept weiter und hatten von da an die Anwartschaft auf öffentliche Bestellungen. Deren Namen sich wenigstens eine Zeitlang erhalten haben, sind etwa folgende: Louis Ducis (1773 bis 1847), Charles-Paul Landon (1760 bis 1826); beide namentlich in der Darstellung sinnlich-gefälliger Motive aus der Mythologie thätig; der letztere mehr bekannt durch seine Ausgaben von kunstgeschichtlichen Werken und Ausstellungsberichten mit Umrißzeichnungen); Philippe Auguste Hennequin (1763—1833), Claude Gautherot (1765—1825), Charles Thévenin (1760—1838), Jean-Baptiste Debret (1768—1845), René-Théodor Berthon (geb. 1777), François-Henri Mulard, François Colson (geb. 1785), Charles Meynier (1768—1832). Einige von diesen arbeiteten noch unter der Restauration fort, indem sie sich mehr oder minder, so gut wie Jedem möglich, in die neuen Ideen und Anschauungen zu schicken oder neben ihnen zu behaupten suchten; wie wir denn auch noch während jener Zeit nicht wenige Nachläufer der klassischen Richtung antreffen werden, die während des Kaiserreichs ihre Bildung empfangen haben, aber in die veränderten Verhältnisse sich zu finden wissen und daher unter den Bourbonen die officiellen Maler der Kirchen und Schlösser, der allegorischen Plafonds im Louvre und öffentlichen Gebäuden werden. Sie machen mit jenen Ueberresten der kaiserlichen Kunst eine große Klasse aus, die im Princip an der idealen Formenwelt festhält, ohne ihr ein neues Leben einhauchen zu können und von der neuen Behandlungsweise äußerlich nur so viel aufnimmt, als sich mit ihrer Schule verträgt: akademische Größen, die den jungen anstürmenden Talenten gegenüber die stehengebliebene und an alte Regeln angeklammerte, aber zu äußeren Ehren gekommene Mittelmäßigkeit bezeichnen.

3.

Der klaſſiſche Formalismus in Guérin und ſein maleriſcher Gegenſatz in Prud'hon. — Das Sittenbild.

Während durch jene zweifelhaften Talente die klaſſiſche Kunſtweiſe unter dem Kaiſerreiche immer mehr herabkam, andererſeits aber mit Girodet, Gérard und Gros in die David'ſche Schule neue belebende Elemente eindrangen: brachte neben ihnen ein Maler aus der Schule Regnault's, Pierre Guérin (1774—1833), die antikiſirende Richtung noch einmal zu Anſehen und Geltung. Allein gerade dieſer neue Triumph derſelben ſollte ihr Joch vollends unerträglich machen.

Guérin war zur Malerei wie zu einem Geſchäft gekommen: durch äußere Umſtände und ohne inneren Beruf. Doch ſagte ſeinem ernſten und nachdenklichen Weſen jene Auffaſſung zu, welche in den antiken Stoffen und Formen das aufgeregte Pathos der Revolutionszeit oder eine eindringliche Empfindung mit dramatiſcher Bewegtheit zum Ausdruck brachte; er hatte Sinn für das Wirkſame einer ſtark ausgeſprochenen Leidenſchaft, die doch zugleich durch die Gemeſſenheit antiker Form und Handlung in den Grenzen großartiger Würde beſchloſſen blieb, dazu ein unabläſſiges Streben, ſeine Sache ſo gut als möglich zu machen. Was ihm indeſſen gleich am Beginn ſeiner Laufbahn einen großen Erfolg verſchaffte, war nicht blos ſein Geſchick, durch einen wol berechneten Effekt und eine aufregende Situation den Beſchauer zu packen, ſondern mehr noch die Wahl eines Stoffes, der auf die Zeitverhältniſſe anſpielend in die allgemeine Stimmung einſchlug. Er ſtellte nämlich 1799 einen Marcus Sextus*) aus (keine hiſtoriſche, ſondern eine fingirte Perſon), wie er, durch das Aechtungsgeſetz Sulla's vertrieben und nun aus der Verbannung zurückgekehrt, in verſchloſſener Verzweiflung, unbeweglich bei dem Leichnam ſeiner Gattin ſitzt, ihre Hand in den ſeinigen haltend, während die Tochter, in Thränen aufgelöſt, zu ſeinen Füßen niedergeſunken iſt (im Louvre). Man ſah in dem Bilde ſofort das Schickſal der damals zurückgekehrten Emigrirten verſinnlicht, denen im Jubel über das Ende der Schreckensherrſchaft das allgemeine Mitleid entgegenkam und der Umſchlag der öffentlichen Geſinnung eine beſſere Zukunft verſprach. Guérins Sextus zwar war zuerſt ein zu

*) Geſtochen von Blot

ſeiner Familie zurückgekehrter Beliſar geweſen (wir erinnern uns, daß dieſes Opfer fürſtlichen Undanks ein damals beliebter Stoff war) und erſt auf den Rath eines Freundes hatte er dieſem die Augen geöffnet und die neue Bezeichnung gegeben. Aber durch eine einfache und zugleich ungewöhnliche Anordnung, ſowie durch eine ſich einprägende Stärke des Ausdrucks hatte er doch die Wirkung des Gegenſtandes zu heben gewußt: der an das Lager vor dem Leichnam angelehnte Sextus bildet mit demſelben geradezu ein Kreuz und nur die an ſein Bein angeſchmiegte Tochter bricht etwas den ſtarren, gewaltſamen Gegenſatz der Linien. Kaum war ſeit den Horatiern Davids ein Werk der neuen Richtung mit ſolcher Begeiſterung aufgenommen worden; der Künſtler, ſogar in den Theatern mit Jubel empfangen, wurde der gefeierte Held des Tages und faſt zum Nebenbuhler Davids. Zudem rühmte man — und zwar weit über Gebühr, da Guérin, ein Schüler Regnaults, ſein Leben lang in der Form und Modellirung ziemlich ſchwach blieb — die anatomiſche Korrektheit der Zeichnung, die Reinheit des Stils und die Präciſion der Ausführung. An der Glätte und Kälte der Behandlung, die hier auf die Spitze getrieben war und den Figuren das Anſehen von bemaltem Gyps giebt, ſtieß man ſich nicht, da man ſie von David und ſeiner Schule gewohnt war.

Der raſch erworbene Ruhm laſtete auf dem Künſtler, dem der friſche Muth des eingeborenen Talentes fehlte; aber er beſaß eine tüchtige Bildung, in ſeinem Fach eine ziemliche Uebung und die Einſicht, daß er ſich durch die Anſtrengung aller Kräfte, das Zuſammenhalten aller Mittel und durch die Erfindung neuer überraſchender Effekte auf der einmal erſtiegenen Höhe behaupten müſſe. Das gelang ihm auch: ſein „Hippolyt, von Phädra vor Theſeus angeklagt“ (1802, im Louvre)*) fand den gleichen Beifall wie ſein Sextus. Auch hier wenige Figuren in einer einfachen, aber auffallenden, kontraſtirenden Anordnung, mit gehaltenen und doch ſcharf ausgeprägten Geberden, im Ausdruck heftig und leidenſchaftlich, aber doch wie im Bewußtſein ihrer klaſſiſchen Würde ſich wieder bezwingend. Guérin hatte mit dem Bilde recht eigentlich das Ziel getroffen, das der damaligen Kunſt vorſchwebte und der Stimmung des Publikums entſprach: er hatte eine gewählte klaſſiſche Form mit dem Pathos des Bühnenſpiels geradezu vereinigt und ſo für den Franzoſen jener Zeit den Nagel auf den Kopf getroffen. Nicht nur war die Situation genau der Tragödie Ra-

*) Geſtochen von Desnoyers; von Pigeot.

cine's entnommen, ſondern die Kompoſition ſelber der Aufführung des Théâtre français, Geſtalt und Bewegung der Phädra der damals berühmten Schauſpielerin Ducheſnois abgeſehen*); nur wußte er die eine und andere Figur der Art zu wenden, daß ſie zugleich an antike Statuen erinnerte, und daher das Antike mit dem Modernen für den Geſchmack jener Tage trefflich zu vereinigen. Ganz der gleiche Fall war es mit ſeiner Andromache, welche von Pyrrhus das Leben des Aſtyanax erfleht, während Oreſtes im Namen der Griechen ſeinen Tod fordert (1808, im Louvre)**); das Bild iſt gleichfalls nach der Tragödie Racines — diesmal der Oreſtes in einer Geberde, die nur durch die Rede verſtändlich wird, nach Talma — faßt aber zwei verſchiedene Scenen in eine zuſammen. Es hatte indeſſen unter den veränderten Zeitverhältniſſen nicht den gleichen Erfolg, wie die früheren; auch war hier doch die leidenſchaftliche Bewegung allzu ſehr in's Geſpreizte getrieben und ihr Kontraſt mit der ſymmetriſchen Ruhe der Kompoſition allzu künſtlich und geſucht. Was den eigentlichen Werth dieſer Bilder anlangt, ſo iſt er genugſam bezeichnet durch jene ſeltſame Verbindung von antikem Skulpturſtyl mit dem Ausdruck und Geberdenweſen der franzöſiſchen Bühnen.

Guérin aber mußte nun auf neue Mittel ſinnen, um ſich in der Gunſt des Publikums zu erhalten. In ſeinem nächſten großen Werke ging er auf die Alten ſelber zurück und zog zugleich alle die Reize herbei, die er bisher verſchmäht hatte: ſinnliche Anmuth und Schönheit, maleriſche Umgebung, die Mannigfaltigkeit reicher Stoffe und eines koſtbaren Beiwerks, wogegen er die Bewegtheit eines dramatiſchen Pathos aufgab. Er ſchilderte nach Virgil den ſeine Abenteuer erzählenden Aeneas, ihm gegenüber weich und verführeriſch auf koſtbarem Ruhebett ausgeſtreckt Dido, ihr zur Seite den nackten Amor-Ascanius, zu Häupten an das Lager gelehnt die zuhörende Schweſter: auf offener Teraſſe mit reichem landſchaftlichem Hintergrunde und das Ganze übergoſſen von dem warmen

*) Ein um ſo ſchlimmeres Vorbild war für die Malerei die franzöſiſche Bühne von damals, als man von den Darſtellern das Pathos der klaſſiſchen Stücke in weit ausholender, ſtolz daherſchreitender Rede und Bewegung ſtark aufgetragen haben wollte und ein natürliches Spiel für gewöhnlich und dem tragiſchen Kothurn unziemend gehalten hätte. Gerade die Ducheſnois ſoll im Ausdruck der Empfindungen wie in ihrem ganzen Gebahren von dem einfachen und unbewußten Zug der Natur auch nicht das Geringſte mehr gehabt haben.

**) Geſtochen von Richomme.

Schimmer ſüdlichen Lichtes (ausgeſtellt erſt 1817, im Louvre)*). An die Stelle großer Leidenſchaften tritt hier das Gefällige und eine gezierte Grazie, denn Guérin ſuchte natürlich ſein poetiſches Vorbild zu übertreffen und überſetzte ſo deſſen Empfindung, der es ſelber ſchon an Urſprünglichkeit fehlt, in's Manierirte und Verfeinerte; nicht mit Unrecht iſt bemerkt worden, daß die üppige Dido inmitten ihres prunkenden Geräthes mehr an die Récamier oder Tallien erinnere, als an die karthagiſche Königin. Dennoch iſt das Bild für das heutige Auge anſprechender, als jene, in denen der Maler auf tragiſchem Kothurn einherſchreitet. Den zwar gab er auch jetzt noch nicht auf: nur daß er jetzt mehr an den Dramen der Alten ſelber als an Racine ſich zu begeiſtern und von der fortſchreitenden Kunſt dieſer ſpäteren Zeit angeregt den ausdrucksvollen Reiz der Farbe herzuziehen ſuchte. Diesmal wählte er in dem Streben, die Wirkung immer ſchlagender zu machen, den ſpannenden Moment vor einer furchtbaren That: Clytemneſtra, auf dem Wege, den hinter einem halbaufgezogenen Vorhang ſchlafenden Agamemnon zu ermorden, noch zaudernd und angetrieben von dem haſtig ſie vordrängenden Aegiſthus: die Scene bei Nacht, im Halbdunkel blutroth beleuchtet, indem durch den purpurnen Vorhang das Lampenlicht, das hell auf den Oberkörper Agamemnons fällt, nur gedämpft zu den beiden vorderen Figuren dringt, während durch eine geöffnete Ecke des Hintergrundes ſich der vom blaſſen Schein des Mondes erhellte Himmel zeigt (1817, im Louvre). So war nichts geſpart, um die Empfindung des Beſchauers auf das Heftigſte zu erregen: wieder ein ſtarker Kontraſt in der ganz einfachen Kompoſition, in der Clytemneſtra verhaltene, im Aegiſth hervorbrechende Leidenſchaft, dazu das die tragiſche Stimmung der unheilvollen That verſtärkende Spiel des Lichtes. Allein hinter dieſer künſtlichen Zubereitung und der ſauberen, porzellanenen Glätte der Arbeit merkt der Beſchauer die kalte Berechnung wie das Unvermögen des Malers, der alle Mittel anwendete, die Seele zu bewegen, doch das Eine nicht vermochte, was allein wirkſam iſt: nämlich aus ſich ſelber Seele, Leben und Bewegung in ſein Werk zu bringen.

Dieſe doppelte Probe ſeiner Kunſt, die ſo zugleich das Anmuthige und Furchtbare ſchilderte, ſicherte Guérin noch einmal den Beifall der Künſtler wie des Publikums: ſchon waren David, Girodet, Gérard und Gros von der Höhe ihres Ruhmes herabgeſtiegen, noch die neuen Talente

*) Geſtochen von Forſter.

nicht hervorgetreten. Aber mit dieſem letzten Triumph war auch er zu Ende, ſeine beſten Karten ausgegeben, oder vielmehr das Spiel, mit dem er als der Letzte zu gewinnen verſtanden, nun ausgeſpielt. Nicht länger ließ ſich die Kunſt in die Regel des akademiſchen Formenweſens zwängen, die lebendige Natur von den blaſſen Schatten der klaſſiſchen Welt verdrängen. Denn nur dieſe hatte die akademiſche Richtung heraufzubeſchwören vermocht, dagegen das innere Leben des Alterthums nicht wecken können, ſo wenig ſie im Stande war, dem neuen Leben der Seele ihres Zeitalters den eigenen Leib zu ſchaffen. Guérin vollends hatte der menſchlichen Geſtalt alle Natur und Seele ausgetrieben, dafür in ein todtes, von der Antike abgezogenes Formenſpiel die gemachte Empfindung des Schauſpielers geſteckt und dem entſprechend durch ſeine Behandlungsweiſe den natürlichen Schein der Dinge in eine gläſerne, körperloſe Hülle verwandelt. Eben dieſe völlige Abkehr von der Natur in Form, Ausdruck und Ausführung, durch welche die klaſſiſche Weiſe, die ſonſt der Kunſt des Rokoko geradezu entgegengeſetzt war, in einen Hauptfehler derſelben zurückfiel, und die Erſtarrung in konventioneller Manier brachten in der eigenen Schule Guérins den Umſchlag gegen die antikiſirende Weiſe zu Wege: aus ſeinem Atelier gingen Géricault, Sigalon, Delacroix und Ary Scheffer hervor, die Urheber einer neuen Anſchauung, die Begründer der realiſtiſchen und romantiſchen Kunſt.

Den geraden Gegenſatz zu Guérin bildet Pierre Paul Prud'hon (1758—1823), der überhaupt der Richtung Davids vereinzelt und ganz eigenthümlich gegenüberſteht: ein im eigentlichen Sinne maleriſches Talent von ausgeſprochener und unzerſtörbarer Naturanlage, an dem daher die das ganze Zeitalter beherrſchende Kunſtweiſe faſt ſpurlos vorüberging. Kein Wunder mithin, daß er, auch darin das Gegenſtück zu Guérin, bei ſeinen Lebzeiten nur ſpärlichen Beifall und erſt nach ſeinem Tode die verdiente Anerkennung fand. Er entlehnte von der Antike nichts weiter als ihre mythologiſchen Figuren von der anmuthigen Art: die Geſtalten der Grazien, Aphroditen und der Amorinen. Dabei war es ihm um nichts weniger als die klaſſiſche Form zu thun. Ihn trieb es vielmehr, das warme Leben in der Schwellung des Fleiſches, geſteigert noch durch das ſchimmernde Spiel von Licht und Schatten, und im reizenden Körper den Ausdruck ſeelenvoller Freude und Lebensluſt feſtzuhalten. So hatten für ihn ähnlich wie für Correggio, mit dem ihn die Franzoſen gern vergleichen, die mythologiſchen Weſen nur den Werth eines weichen und bildſamen

Stoffs, dem er ſeine Empfindung eindrücken und aus eigener Phantaſie den Zauber ſinnlich heiterer Schönheit aufprägen könnte; die klaſſiſche Welt als ſolche iſt ihm gleichgültig, ihm liegt nichts an dem plaſtiſchen Zug ihrer Linien, noch an dem Pathos ihres würdevollen Inhalts.

Von armen Eltern in der Provinz geboren, jung an eine unwürdige Frau verheirathet und ſich lange mit dieſer unglücklichen Ehe ſchleppend, von der klaſſiſchen Schule immer zurückgeſchoben, hatte er über die Hälfte ſeines Lebens mit der Noth zu kämpfen und kam erſt in reiferen Jahren zur vollen ungeſchmälerten Ausübung ſeines Talentes. Seine künſtleriſche Bildung, in Dijon begonnen, wo er einen Preis gewann, der ihm den Weg nach Rom bahnte, vollendete er dort faſt ganz auf eigene Fauſt; er ſtudirte die Meiſter des Cinquecento, namentlich Lionardo da Vinci (der auch Correggio's Vorbild geweſen) und wandte ſich ſchon damals, Ende der achtziger Jahre, von der David'ſchen Weiſe, die auch in Rom die Kunſt zu beherrſchen begann, entſchieden ab. Die Art, wie er ſich in den neuerdings veröffentlichten Briefen, aus denen ſchon oben (S. 91) eine Stelle angeführt iſt, über Drouais ausſpricht, bekundet deutlich die eigenthümliche Natur des Künſtlers und ſeine Stellung zu jener Schule. Er vermißt an dem Werke ſeines Landsmannes die Wahrheit der Empfindung und den Ausdruck lebensvoller Charaktere; durch beſtechende Mittel gehe man auf eine äußerliche Wirkung aus, während doch der Künſtler mit ſteter Liebe zu ſeiner Arbeit in den Geſtalten ihr eigenthümliches Leben zur Erſcheinung bringen müſſe. Seine einfache und eben deßhalb in ihrer Art tiefere Natur fühlte das Theatraliſche und Gemachte an jener Richtung früh heraus und bewahrte ihn zeitlebens vor ihren Einflüſſen. Nach vollbrachter römiſcher Studienzeit nahm er 1789 ſeinen Aufenthalt in Paris und brachte ſich, ſo gut wie unbekannt, mit Miniaturbildern, Zeichnungen aller Art, ſelbſt zu Adreſſen und Geſchäftsanzeigen, mühſam vorwärts. Nur allmälig kam er durch Stiche nach verſchiedenen Zeichnungen, in denen er namentlich Amor in verſchiedenen Situationen darſtellte, dann durch ſeine Blätter zu den Didot'ſchen Ausgaben von Daphnis und Chloë, der Aminta Taſſo's und den leichtfertigen Gedichten eines ziemlich frivolen Poeten des achtzehnten Jahrhunderts (Bernard, gen. Gentil-Bernard) zu einigem Anſehen; die Zeitgenoſſen fühlten doch, daß die natürliche Empfindung und Anmuth dieſer Geſtalten nichts gemein habe mit der leeren, nach einem gewiſſen Schema immer wiederkehrenden Grazie des achtzehnten Jahrhunderts und zugleich in ihrem leichten zarten Fluß, ihrer gefälligen Be-

wegung verſchieden ſeien von der Weiſe Davids. Die Gemälde aber, mit denen Prud'hon in den neunziger Jahren hervortrat, wollte man nicht gelten laſſen. Es waren allegoriſche Darſtellungen (nur eine erhalten: „die von der Liebe verführte Unſchuld, fortgezogen von der Luſt und gefolgt von der Reue", in der Sammlung Laſſalle zu Paris)*), indeſſen nach der eigenthümlichen Auffaſſung des Meiſters keine anſpruchsvollen Gruppen akademiſcher Figuren, ſondern wirkliche dem Leben entnommene Vorgänge, menſchliche Weſen von Fleiſch und Blut, in's Ideale erhoben und mit heiterem Lebensgefühl die ihnen zugedachte Rolle ausführend: das war nicht nach dem Geſchmack der Zeit, die Alles im ernſten Gewand der Antike und beſchrieben in ſtreng gemeſſenen Linien ſehen wollte. Doch gelang es ihm endlich, von der Regierung einen Auftrag zu erhalten und ſo aus dem kleinen Gebiet der Illuſtration ſich in das Höhere der monumentalen Malerei aufzuſchwingen. Seitdem ward es ihm auch in ſeinen Lebensverhältniſſen beſſer und nachdem er der Verbindung mit ſeinem böſen Weibe, das ihm unerträglich geworden war, ein Ende gemacht hatte, gingen ihm noch glückliche Tage auf. Zu derſelben Zeit nämlich, da er als Künſtler zu einiger Anerkennung und größeren Werken kam, trat er in ein vertrautes Verhältniß zur Malerin Conſtance Mayer (1778—1821), die, eine weiche Natur und ein ſchmiegſames Talent, dem Meiſter wie dem Menſchen mit gleich begeiſterter Verehrung anhing. Sie lebte ſich ganz in die Anſchauungs- und Behandlungsweiſe des Freundes ein, die ſich von der weiblichen Phantaſie wol faſſen ließ, und erlangte durch gefällige Kompoſitionen in der Art Prud'hons, welche meiſtens das Glück der Liebe oder Mutterfreuden und -ſchmerzen halb allegoriſch, halb nach dem Leben ſchildern, ſelber ihrer Zeit einen gewiſſen Ruf. Prud'hon hat uns das Bildniß ſeiner Geliebten — zugleich ein treffliches Beiſpiel für ſeine Behandlung des Portraits — aufbewahrt (gewiſchte Zeichnung): kein ſchöner, aber ein ſinnlich reizender Kopf mit ſchalkhafter Wendung des Halſes und ſchelmiſch lächelndem Ausdruck, im Wechſelſpiel von Licht und Schatten (durch die von oben genommene Beleuchtung) von faſt herausfordernder Lebhaftigkeit.

Die Ausſtellung von 1808 endlich brachte ihm eine öffentliche Anerkennung und größeren Erfolg, als er bisher gefunden hatte. Es war

*) Geſtochen von Barthelemy, einem Schüler Prud'hons, der in die Weiſe des Meiſters ganz einzugehen und den Charakter ſeiner Gemälde bis in ihre feinſten Züge zu treffen wußte.

ihm von der Regierung ein allegoriſches Bild beſtellt worden: „die Gerechtigkeit und die göttliche Rache das Verbrechen verfolgend“ (für den Saal des Kriminalgerichts, jetzt im Louvre)*). Prud'hon wußte in ſeine Darſtellung einen ergreifenden Zug und den Wurf des Lebens zu bringen: in öder Felſengegend, unheimlich von dem zwiſchen Wolken hervorbrechenden Monde beleuchtet, flieht Kain, mit Schaudern auf den nackten Leichnam des eben gemordeten Bruders zurückblickend, ihm durch die Luft nachſtürmend mit brauſend bewegten Gewändern die Rache flatternden Haares und mit ausgeſtreckt packender Hand, die Gerechtigkeit von edlerer Schönheit mit zuſammengefaßter Waage und erhobenem Schwert. Eine kühne, leidenſchaftliche Bewegtheit iſt in den wie vom Sturmwind getriebenen Geſtalten, dazu als wirkſamer Gegenſatz in dem hingeſtreckten Leichnam die auflöſende Ruhe des Todes; die tragiſche Stimmung noch gehoben durch die in das Dunkel der Wolkenſchatten phantaſtiſch einfallenden Mondſtrahlen. Im Grunde waren ſolche ſchauerliche, gewaltſame Scenen Prud'hons Sache nicht, aber man fühlt doch, daß er ſie mit eigener Empfindung und aus ſeiner maleriſchen Anſchauung zu beleben vermochte. Dagegen hatte ſich in einem anderen Werke derſelben Ausſtellung die ganze Fülle und Natur ſeines Talentes ausgeſprochen: in der Entführung Pſyche's durch Zephyr (ſ. die Abbildung)**). Leicht wird die zarte ſchlafende Geſtalt von Zephyr und Amoretten aufwärts durch die Lüfte getragen, der ſchöne Körper ganz unverhüllt von dem Gewand, das vom Winde weggetrieben den ſchwebenden Zug der Gruppe verſinnlicht. Die anmuthig ſinnliche Haltung, der natürliche Fluß der Glieder, ſowie ihre Verkürzung erinnern wol an Correggio, wie auch Prud'hon darin ihm nachſtrebt, daß er den Umriß im farbigen Schein gleichſam auflockert und die verſchiedenen Pläne der Modellirung im Schimmer des Lichts und der hellen Schatten weich in einander übergehen läßt. Hier zeigt ſich ganz die ihm eigenthümliche Behandlung: wie eingehüllt iſt die Form in das weiche Element der Luft, die Bedeutung der Linie hinter den warmen Schein des im Wechſel von Hell und Dunkel aus ſich ſelber leuchtenden Fleiſches zurückgetreten. In dieſem Reiz der Bewegung und der Beſeelung des Leibes durch das Spiel der Töne und Farben, ſowie in der anſpruchsloſen Erſcheinung des rein maleriſch und mit naiver Empfindung behandelten Gegenſtandes liegt die Wirkung des Bildes, die es auch jetzt noch auf den unbefangenen Beſchauer

*) Geſtochen von Roger.

**) Geſtochen von H. Ch. Müller.

macht. Freilich, das feine, die Geſtalten bis in die Fingerſpitzen durchdringende Lebensgefühl Correggio's, die Freiheit, mit der er ihnen den vollen Zug ſinnlicher Natur und doch eine ideale Schönheit gab, die Meiſterſchaft endlich, mit der er die Lokalfarben im allgemeinen Lichtton feſtzuhalten, auch in die Schatten die pulſirende, leuchtende Wärme des Fleiſches zu bringen und ſo die maleriſche Wirkung auf's Höchſte zu ſteigern wußte: das Alles war dem Franzoſen in weit geringerem Grade eigen; nicht zu reden von dem hinreißenden Liebreiz der Köpfe und dem Zauber des in der ſinnlichen Erregung ſeelenvollen Ausdrucks, in dem Correggio auch unter ſeinen Zeitgenoſſen einzig iſt. Bei Prud'hon ſind die Schatten meiſtens ſchwer, die Lokalfarbe in den Geſammtton mehr oder minder aufgeſogen, daher das Kolorit eher grau, ſilberartig und durchſichtig, als ſaftig und farbig; die Form oft unbeſtimmt und maſſig, von einer materiellen Derbheit, die mit der Anmuth des Gegenſtandes nicht in Einklang ſteht, die Köpfe endlich immer von einer gewiſſen Einförmigkeit der Typen und des Ausdrucks*).

Pſyche und Zephyr, die Liebesgötter, Venus und Adonis, Pſyche und Amor — das war der Kreis, in dem ſich Prud'hon am liebſten und am freieſten bewegte: doch David hatte Unrecht, wenn er, obwol ſein Talent anerkennend, ihn den Boucher ſeiner Zeit nannte, der Form und Ausdruck immer über denſelben Leiſten ſchlage. In ſeinen Bildern iſt natürliche Empfindung, eine unbefangene Luſt am maleriſchen Reiz und eine Heiterkeit der Phantaſie, die unbewußt das Sinnliche in das Ideale, das Ideale in das Sinnliche ſpielen läßt. Dabei kehrt er ſich keineswegs von der Natur ab: Form und Bewegung ſind ihr vielmehr glücklich abgelauſcht, nur durch die eigenthümliche Anſchauung des Malers immer von einer beſtimmten Seite aufgefaßt. Was Prud'hon durchweg kennzeichnet, iſt ein friſcher ausgeſprochener Sinn für die Erſcheinung, die auf einen tieferen Inhalt keinen Anſpruch macht, ſondern ihre ganze Seele in den ſpielenden Genuß des Daſeins legt und im ſonnigen Licht des Tages froh ſich gehen läßt. Eins ſeiner liebenswürdigſten Bilder der Art iſt noch ſein Zephyr, der ſich an zwei Aeſten über der Quelle ſchaukelt**); der Weſtwind, der die

*) Daß er dennoch bisweilen durch den Ausdruck eines erhöhten Sinnenlebens und die maleriſche Behandlung einen gewiſſen Reiz auch in den Köpfen zu erreichen wußte und ſo ſeinem Vorbilde ſich näherte, beweiſt ſein Jo-Kopf in dem Bilde Correggio's (im Berliner Muſeum), den er bekanntlich für den vom Sohne des Herzogs von Orleans (des Regenten) ausgeſchnittenen einzuſetzen hatte.

**) Geſtochen von Laugier; von Pitaux.

Fläche des Waſſers kräuſelt, als nackter lachender, allerdings ziemlich derber Knabe, zwiſchen Laub und Bäumen ſeine Spiele treibend, ganz verſunken in die Luſt der ſchwingenden Bewegung. Von ſeiner durchaus maleriſchen Art, die Natur zu ſehen und wiederzugeben, geben auch ſeine Zeichnungen Zeugniß; in ihnen iſt die Form öfters nur ganz flüchtig, aber immer wirkſam durch den Wechſel von Licht und Schatten hervorgehoben. Nicht, daß es ihm an Sicherheit der Form fehlte, wie denn einzelne Blätter von ihm auch in dieſer Beziehung mit großer Beſtimmtheit ausgeführt ſind*). Aber ſein Auge folgt am liebſten dem großen Zug der Formen in ihren Maſſen, wie ſie in der ſchimmernden Hülle von Licht und Luft vor- und zurücktreten. Auch in der techniſchen Behandlung iſt er ganz Koloriſt und von der David'ſchen Schule durchaus verſchieden: er legt eine graue Untermalung zu Grunde und ſucht dann in allmäliger Steigerung bald durch paſtoſen Auftrag, bald durch Laſuren die gewollte Wirkung zu erreichen. Umgebung und Landſchaft weiß er immer mit den Hauptfiguren ſo in Einklang zu ſetzen, daß ſich von ihrem dunklen Grunde dieſe leuchtend abheben und ſie, wenn auch in ihrer Erſcheinung gedämpft und zurücktretend, doch die Stimmung des Vorgangs erhöhen.

Nicht lange währten die guten Tage, die das Kaiſerreich dem Maler gebracht hatte. Die Bourbonen, die doch Gros und Gérard zu Gnaden aufgenommen, ſchienen es Prud'hon nicht vergeſſen zu können, daß er Marie Louiſe unterrichtet und den König von Rom zwiſchen Palmen und Lorbeern gemalt hatte. Ich weiß nur von einer Beſtellung, die ihm unter der Reſtauration wurde, eine Himmelfahrt Mariä (1816, jetzt im Louvre)**). Das Bild kommt den früheren Werken des Meiſters nicht gleich; ſolche Aufgaben gingen nicht ſeinem Talente, und an die Stelle des Anmuthigen tritt hier das Süßliche und Weiche bei anſpruchsvoll ſich vordrängender Behandlung. Bald verließ auch ſonſt den ſtillen und zurückgezogenen Mann das Glück; der ſchlimmſte Schlag traf ihn, als ſeine Freundin

*) Hier iſt ein trefflicher Stich zu erwähnen, „Phroſine et Mélidore“ (nach einer Dichtung des obengenannten Gentil Bernard), den Prud'hon nach ſeiner eigenen Zeichnung ausführte. Die dargeſtellte Scene iſt die Umkehrung der Geſchichte von Hero und Leander: Phroſine ſchwimmt allnächtlich über das Meer zu ihrem Geliebten, dem Einſiedler Mélidore; dieſer hält auf dem Blatt den ſchönen nackten Körper der ohnmächtig Gewordenen an ſeiner Bruſt und ſucht ihn mit ſeinen Küſſen wieder zu erwärmen. Auch hier iſt die Auffaſſung maleriſch, das Bild von einer geheimnißvollen und eindringenden Stimmung.

**) Geſtochen in Aquatinta-Manier von Debucourt.

1821, gepeinigt von dem zweideutigen Schein, der ihrer Verbindung mit Prud'hon anhaftete, und für dieſen ſelber beſorgt, ſich das Leben nahm. Der Bruch, den er dadurch in ſenem Gemüth erlitt, wirkte auf ſeine Phantaſie zurück; er malte nun nicht mehr die heitere Schönheit Pſyche's und Zephyr's, ſondern Scenen des Unglücks und Schmerzes. Ganz recht kam es ihm, daß die Geliebte das Bild einer armen, von Elend und Kummer heimgeſuchten Familie eben erſt begonnen und ihm, ſo ſchien es, zur Vollendung überlaſſen hatte. Und wirklich iſt der Jammer der um den ſterbenden Vater verſammelten Angehörigen, in dem blaſſen Lichte des ſpärlich in die Dachſtube fallenden Tages, von ergreifender Wahrheit des Ausdrucks. In ſeiner gedrückten Stimmung unternahm Prud'hon noch die Darſtellung eines ſterbenden Chriſtus am Kreuze (nicht ganz vollendet, jetzt im Louvre)*). Zwar zeigt ſich auch hier, daß ſein Talent zur Schilderung großer Naturen und einer mächtigen Stimmung nicht ausreichte, aber in der einfachen Anordnung und der phantaſtiſch fahlen Beleuchtung ſpricht ſich eine wahre Empfindung aus, in der knieend das Kreuz umklammernden Magdalena, der in düſteres Helldunkel zurücktretenden Gruppe der zuſammengeſunkenen Maria mit Johannes die natürliche Bewegung ſchweren überwältigenden Schmerzes. Durchaus iſt es wieder auf die eindringliche Erſcheinung des Vorgangs in realer Beſtimmtheit abgeſehen, nicht auf edle Formen und Charaktere, noch auf einen klaſſiſchen Schwung der Linien. Es war das letzte Werk Prud'hons, an dem er noch arbeitete, als er von jenem Verluſt innerlich aufgerieben ſchon zu Ende ging und das zu vollenden ihm nicht vergönnt war.

Innerhalb der Kunſt der Revolution und des Kaiſerreichs ſteht Prud'hon ganz allein und nur auf ſich, ohne näheren geſchichtlichen Zuſammenhang weder mit der gleichzeitigen noch der folgenden Malerei. Denn nicht an ihn ſchließt ſich die romantiſche und realiſtiſche Richtung der nächſten Periode an und ſo kann er auch, abgeſehen von dem anderen Charakter ſeiner Kunſtweiſe, nicht als Vorläufer derſelben gelten. Aber wenn nicht Vorläufer, ſo iſt er doch der Vorbote einer von der klaſſiſchen ganz verſchiedenen Anſchauungsweiſe, die erſte vor der Zeit hervorgebrochene Knospe gleichſam, die der maleriſche Zweig der Kunſt angeſetzt hat, ehe er zu voller Blüte ausſchlug; das Anzeichen, das die moderne Malerei von vornherein auf allſeitige Entwickelung der verſchiedenen Gattungen

*) Geſtochen in Aquatinta-Manier von Reynolds.

angelegt war. Manche Züge der ſpäteren romantiſchen und realiſtiſchen Kunſt ſpielen doch ſchon in ſeine Auffaſſung hinein: immer drückt er die Stimmung des Vorgangs in dem Geſammtton aus, während er in Form und Bewegung das Zufällige und Augenblickliche der drangvollen Wirklichkeit bringt, und auch ſchon er läßt einmal den Schein des Lichtes auf das Unglück und die Noth des gewöhnlichen Lebens fallen. Aber, wie ſchon bemerkt, ſein eigentliches Feld war das anmuthige Spiel ſinnlich reizender, zugleich in eine ideale Welt erhobener Geſtalten. Eigenthümlich iſt ihm, daß ihn nicht im Geringſten kümmerte, was ſeine Zeit erfüllte und bewegte. Kaum, daß ſich von ihren allgemeinen Charakterzügen eine Spur in ihm auffinden läßt, da er auch die Antike nur äußerlich aufgenommen hat, als einen paſſenden Rahmen, um die Bilder ſeiner Phantaſie hineinzuſtellen.

Das war es freilich auch, was Prud'hon ſeiner Zeit entfremdete. Die damalige Kunſt, beherrſcht von einem doppelten Pathos, dem für die großen hiſtoriſchen Züge des Alterthums, welche an die neue Bewegung anklangen, und die eigene ereignißvolle Geſchichte des Kaiſerreichs, dem anderen für die Großheit der klaſſiſchen Formen, befriedigte vollſtändig die äſthetiſchen Bedürfniſſe des Zeitalters und ließ daher eine andere Kunſtweiſe nur ſchwer aufkommen. Sie war durchweg, auch in den kleineren Staffeleibildern, auch in der Behandlung mehr genreartiger Motive, auf das Monumentale und Heroiſche aus und ſo wäre es eigentlich ihre Sache geweſen, in den breiten Zügen des Freskoſtyls auf den Wänden öffentlicher Bauten die Geſinnungen und Thaten der neuen Epoche zu verzeichnen. Aber einerſeits wechſelten die Dinge in raſtloſem Umlauf zu raſch, als daß man die Herſtellung neuer architektoniſcher Räume hätte abwarten können und andrerſeits klebte doch der Freskomalerei von der Kunſt des Rokoko her, die Kirchen und Paläſte mit ihren leichtfertigen Göttern und Nymphen bedeckt hatte, noch der Makel des Frivolen und Würdeloſen an. Ernſt ſollte es mit der Kunſt werden, wie es im Leben ernſt geworden war. Kein Raum war mehr für lächelnde Genien und auf Wolken gebettete Heilige, ſo wenig ſich die Leinwand des Malers mehr hergeben mochte für die Sitte und beſchränkte Behaglichkeit des täglichen Daſeins, für das friedliche aber dunkle und unbewußte Leben der Landſchaft.

In der That, die großen Tafeln mit lebensgroßen klaſſiſchen Figuren oder Schlachtenſcenen der Kaiſerzeit, welche die Schule Davids nach Dutzenden lieferte, hatten jene kleinen Fächer ſo gut wie ganz verdrängt. Von eigentlichen Genrebildern aus jener Zeit iſt faſt nichts erhalten, auch nur wenig gemalt worden. Ein gewiſſes Geſchick hatte Martin Drolling (1752—1817) in der ſauber durchgeführten Darſtellung von wohnlich eingerichteten und einem geſchloſſenen Licht heimlich erhellten Innenräumen mit Figuren aus dem bürgerlichen Kleinleben in der Stille häuslicher Geſchäfte (eine Küche im Louvre); aber ſeine trockene, gleichmäßig ſorgfältige, glatte Behandlungsweiſe weiß den Reiz gemüthlicher Stimmung nicht zu treffen und ſo kommt von jenem alltäglichen Treiben nicht viel mehr zum Vorſchein, als ſeine Proſa. Das gewöhnliche Daſein und Gebahren der niederen und mittleren Stände wurde zwar von Léopold Boilly (1761—1845) und Louis Philibert Debucourt (1755 bis 1832) namentlich wie es ſich auf der Straße gibt, in ſittenbildlicher Weiſe, mit naturwahrer Auffaſſung und komiſchem Anflug geſchildert, aber meiſtens in flüchtig ausgeführten Stichen, die als Tagesilluſtrationen keinen Anſpruch auf künſtleriſchen Werth machen können; und wenn Boilly derartige Scenen zuweilen in Gemälden behandelte, wobei er dann die unteren Volksklaſſen mit wenig Humor beſonders von ihrer häßlichen Seite gibt, ſo leidet ſeine Malerei, hart und glatt, geputzt und konventionell wie ſie iſt, an den Gebrechen ſeiner Zeit überhaupt, die in dieſer auf den Reiz der Farbe angewieſenen Gattung nur um ſo fühlbarer ſind. In Wahrheit hatten doch auch die Revolutionsſtürme der Behaglichkeit des Privatlebens und damit ſeiner heimlichen Darſtellung durch die Kunſt ein Ende gemacht, überdies ſeine Form und Erſcheinung in ihren unruhvollen Wechſel auflöſend mit hineingeriſſen.

Leichter ließen ſich von der Hand des Künſtlers die neuaufkommenden Trachten und Sitten, das ſeltſame Gebahren des jungen übermüthig dem Neuen nachjagenden Geſchlechtes, wie es ſich nun freigelaſſen auf der Straße und dem öffentlichen Markte gab, in komiſchen Zügen faſſen: ſchon oben (S. 72) war von den Incroyables und Merveilleuſes die Rede, deren Art Carle Vernet (1758—1835, Sohn von Joſeph, Vater von Horace V.) mit leicht karrikirender Feder vortrefflich wiederzugeben verſtand. Es war ein realiſtiſches Talent, aber nicht von der durchgreifenden Art, welche im Gegenſatz zu der idealen Weiſe auch den tieferen Inhalt des Lebens in die zufällige Form der Wirklichkeit zu legen ſucht, ſondern

ein feiner Beobachter, der die Welt, in der er sich umtrieb, an ihrer äußeren Erscheinung und an ihren bezeichnenden Zügen zu packen und in genreartiger Auffassung lebendig festzuhalten vermochte. Eben diese Gabe kam ihm sehr zu Statten, als ihn sein Lebenslauf und Umgang mit der eleganten Welt darauf brachten, das Treiben des Reiters, Roß und Mann in allen möglichen Zuständen, auf der Jagd, im Gefecht, im Wettrennen, auf der Promenade, zu schildern (mehr noch in Lithographien, durch die er sich namentlich seinen Namen gemacht hat, als in Bildern) und ebenso später, als die Feldzüge Napoleons ihm das neue weite Feld des Soldatenlebens eröffneten. Behandelte Gros die kaiserlichen Schlachten zur Verherrlichung seines Helden im großen historischen Sinne, so feierte dagegen Vernet das Heer in kleinen sittenbildlichen Skizzen. Zwar bot auch ihm sich einige Mal die Gelegenheit, in das größere Gebiet der Schlachtenmalerei überzugreifen und aus dem Kriegsleben des Kaisers bedeutende Momente in monumentalem Maßstab darzustellen (Schlacht von Rivoli, von Marengo, der Kaiser den Marschällen Befehle austheilend vor der Schlacht bei Austerlitz, Uebergabe von Madrid, Einnahme von Pampeluna, sämmtlich im Museum von Versailles); allein so wenig ihm die lebensgroßen Verhältnisse recht gelingen wollten, so wenig war er im Stande, eine tiefere Stimmung, eine heroische leidenschaftliche Bewegtheit lebendig auszudrücken. Dagegen verstand er wol, den Kampf der Massen und bis zu einem gewissen Grade die strategische Entwickelung der Schlacht anschaulich zu machen. In den rechten Zug aber kam er auch bei diesen Bildern erst dann, wenn es galt, Roß und Reiter kräftig und bestimmt in natürlicher Bewegung wiederzugeben (daher auch jenes Gemälde von Austerlitz im Grunde nur eine Versammlung reitender Marschälle um den reitenden Kaiser ist). So bildet er ein Zwischenglied zwischen der Weise Gros' und der seines Sohnes Horace, der, wie wir sehen werden, die Mitte hielt zwischen der sittenbildlichen und historischen Auffassung des Kriegslebens. An C. Vernet reihen sich als kleinere Talente, die wie er in der Schwebe zwischen beiden Epochen stehen, Nicolas Antoine Taunay (1755—1830), der mit naturalistischem Sinn besonders gern das Treiben der Märkte in kleinem Maßstab darstellte, andrerseits aber in ähnlicher Weise Episoden aus den napoleonischen Feldzügen mit Geschick behandelte (z. B. die französische Armee im spanischen Feldzug einen steilen Hohlweg erklimmend, in Versailles); und Swebach Desfontaines (1769—1824), der wie Vernet das Pferd und seine Verwendung für das

menſchliche Leben in allen möglichen Beziehungen ſchilderte (darunter eine Reihe ruſſiſcher Scenen): auch er, wie Boilly, in ſeinen Stichen beſſer, als in ſeinen Bildern, die ebenfalls an der dünnen und ſaftloſen Malerei der Zeit leiden.

Wie neben der klaſſiſchen Schule wenig Spielraum war für die naturwahre Auffaſſung der Realität in ihren zufälligen und charakteriſtiſchen Zügen: ſo war auch, was in der Landſchaft geleiſtet wurde, nicht von eigenthümlicher Bedeutung. Es ſind Arbeiten mittelmäßiger Künſtler, die nur die Bedeutung haben, eine ſchwache Vermittelung zu bilden zwiſchen der früheren Anſchauungsweiſe der landſchaftlichen Natur und einer neuen, die erſt im Werden iſt: zum Theil mehr in der erſteren feſtgehalten, zum Theil mehr die letztere vorbereitend, und daher am beſten da zu beſprechen, wo von dieſer die Rede iſt.

Wol beginnt ſchon in der zweiten Hälfte des Kaiſerreichs ſich im Rückſchlag gegen die antikiſirende Richtung eine neue Kunſtweiſe zu bilden, welche die neuere Geſchichte, die maleriſche Welt des Mittelalters und der Renaiſſance aus ihrem Dunkel hervorholt und an ihrer äußeren Erſcheinung ſich verſucht. Allein dieſe Anfänge ſind die Vorboten einer neuen Zeit und fallen daher in dieſe hinüber.

Drittes Buch.

Die Malerei der Reſtauration

und die romantiſche Schule

Erſtes Kapitel.

Die Anfänge der romantiſchen Kunſt. Die Genremalerei und die offizielle Kunſt der Reſtauration.

1.

Die Einkehr in das Mittelalter und die Renaiſſance. Das Interieurbild und die Lyoner Schule.

Mit der Umkehr der politiſchen Lage unter der Reſtauration ſollte auch in der Malerei ein neuer Umſchwung erfolgen. Die Verherrlichung des Kaiſerreichs, die der Kunſt alle Hände voll zu thun gegeben, hatte ohnedem ein Ende; alle Werke der Art, auch die von ſelbſtändigem künſtleriſchen Werth, wie die Arbeiten von Gros, wurden von den Bourbonen aus den öffentlichen Sälen auf die Speicher verwieſen, wenn ſie nicht gar verbrannt wurden, wie das in den Provinzen mit Bildniſſen Napoleons von Gérard wol vorkam. Aber auch der pathetiſchen Wiederbelebung der antiken Welt, wie ſie ſich die Revolution hatte angelegen und Napoleon als eine Art Erbſchaft derſelben gefallen laſſen, war ſchon deßhalb die neue Wendung der Dinge entgegen. Man brauchte keinen Cato und Brutus mehr und für die patriotiſche Leidenſchaft der alten Helden hatte ihrerſeits auch die Nation, in das alte Geleis wieder eingefahren und an ihre Vergangenheit wieder angebunden, den Sinn verloren. Zudem war die klaſſiſche Richtung, allmälig in ſich ſelber zerfallen. Was von ihr noch blieb — ihre Ausläufer und Nachzügler, deren Thätigkeit ich weiter unten zuſammenfaſſe — das ließ erlahmt und ermüdet von der idealen Strenge der erneuerten Antike ab und begnügte ſich entweder mit dem harmloſen Geſtaltenſpiel der Mythologie oder ſchickte ſich in die neuen Verhältniſſe und Aufgaben ſo gut es eben ging. Auch in den äußerlichen Schickſalen ihrer Urheber ſpiegelte ſich der Ausgang der klaſſiſchen Kunſt: ſowol in Davids Verbannung als in der ſpäteren Thätigkeit der fügſameren Gros und Gé-

rard, die ihre Talente in das neue Regiment schmiegten und nun Episoden aus seinen Wechselfällen wol oder übel schilderten.

Die Bourbonen aber fühlten, daß ihr thatenloses, nur durch die Gewalt der Ueberlieferung wieder eingesetztes Reich für die Kunst wenig Stoff biete. Ihr legitimes Recht hatte ihnen die Herrschaft als das Erbe der Vorfahren wieder verschafft: so lag der Gedanke nahe, diese zu verherrlichen, die eigene Macht als die angestammte des Hauses anschaulich zu machen und zugleich der Malerei in der Vergangenheit das ergiebige Feld zu öffnen, das die Gegenwart nicht bieten konnte. Ob freilich sie selber auf die Förderung der Kunst so bedacht waren, ist mehr als zweifelhaft, wenn ihnen auch sonst daran lag, durch die Wiederanknüpfung an „die Kette der Zeiten" die ruhmvollen Zwischenjahre der Revolution und des Kaiserreichs aus dem Gedächtnisse der Menschen zu tilgen. Die Nation und die Kunst schlugen zunächst aus freien Stücken den Weg ein, den zu gehen im Interesse der Regierung lag. Aus dem Taumel der Weltherrschaft, den es doch theuer genug hatte bezahlen müssen, war das Land wieder ernüchtert und sträubte sich nicht, mit den Segnungen des Friedens auch das wieder hergestellte Königthum zu schätzen und sich in die eigene Geschichte der früheren Jahrhunderte wieder einzuleben. Man war doch des eisernen Zwanges, mit dem die unüberwindliche Hand des Kaisers auf alle Verhältnisse, auch auf die Regungen des geistigen Lebens gedrückt hatte, herzlich satt; schon im Wechsel der Dinge sah man die glückliche Gewähr einer freieren Bewegung und durch alle Klassen lief das Gefühl, daß nun Frankreich eine ihm fremde Rolle abgeworfen und sich selber zurückgegeben sei. Daher der aufrichtige und unbedingte Jubel, mit dem die Bourbonen bei ihrer ersten Rückkehr empfangen wurden; daher der merkwürdige Erfolg der Schrift Chateaubriands „von Bonaparte und den Bourbonen", die auf den einst so gepriesenen Helden Schimpf und Schande häufte. Und wie die Nation, der lang getragenen Fesseln ledig, wieder zum freien Gebrauch ihrer Glieder sich anschickte: so suchte auch die Kunst die engen Bande loszuwerden, in denen die klassische Schule sie so lange gehalten hatte. Diese Herrschaft war mit jener Hand in Hand gegangen; und so begreift sich, daß nun auch die sich erneuernde Kunst mit dem neuen Königthume, das alle Stände mit „Begeisterung, Hoffnung und frohen Aussichten" (Worte eines Zeitgenossen) erfüllte, wenigstens eine Zeitlang gemeinschaftliche Sache machte. Freilich, wir werden sehen, daß diese gehobene Stimmung, die den Bourbonen entgegenkam, durch deren eigene

Die Entführung Pſyche's durch Zephyr.

Von

Prud'hon.

Schuld bald ſich wieder verlief. Naturgemäß ſank dann die Kunſt, die auch dann noch bei ihnen aushielt, zur dienenden Dolmetſcherin ihrer Zwecke herab, während ſich zugleich aus dem fruchtbaren Boden des neuerwachenden geiſtigen Lebens eine neue Kunſtweiſe erhob, die eine kräftigere Blüte der modernen Malerei anſetzte und zur Reife brachte.

So nothwendig war in dem Weſen der neuen Kunſt der Rückſchlag gegen die klaſſiſche Richtung begründet, daß ſchon am Anfang des Jahrhunderts innerhalb der David'ſchen Schule ſelber eine Art von Umkehr zu den nationalen und maleriſchen Stoffen der franzöſiſchen und der neueren Geſchichte überhaupt erfolgt war: gleichſam der ſtille Vorbote auf dem abſeits gelegenen Gebiete der Kunſt zu dem Umſchwung in der politiſchen Geſchichte. Unter der Revolution hatte man die religiöſen und hiſtoriſchen Alterthümer, die in den aufgehobenen Kirchen und Klöſtern gefunden und der Zerſtörung entgangen waren, geſammelt und allmälig in einem beſonderen Muſeum (Musée des monuments français in der Kirche und dem Kloſter des petits Augustins) vereinigt. Es iſt bezeichnend für die neue Zeit, daß auf eine ſolche Weiſe das Intereſſe für dieſe bisher unbeachteten Dinge erwachte und man ſich für die vaterländiſche Geſchichte an Trümmern begeiſterte, die aus ihrem hiſtoriſchen Lokal und Zuſammenhang herausgeriſſen dem modernen Bewußtſein nicht mehr durch lebendige Ueberlieferung gegenwärtig, ſondern als todte Dinge des Studiums gegenüberſtanden. Schon fanden ſich Einzelne, welche mit ihrer Zeichenmappe aus dem Antikenkabinet und direkt aus dem Atelier Davids zu den nationalen Denkmälern wanderten.

In dieſer Erneuerung der Vergangenheit Frankreichs ſchlug die Kunſt den ganz naturgemäßen Weg von außen nach innen ein, indem ſie zuerſt den Schimmer des Maleriſchen in dem Helldunkel alter ehrwürdiger Gebäude aufſuchte und in dieſen architektoniſchen Rahmen hiſtoriſche Perſonen, jedoch ſie ihm unterordnend, hineinſetzte. Hier berührt ſich die neuanhebende Richtung der franzöſiſchen Malerei mit der deutſchen romantiſchen Schule, welche die gothiſche Baukunſt wieder zu Ehren brachte und überhaupt in Ruinen und alte Klöſterhöfe mit ſchwärmeriſcher Sinnigkeit ſich zu verlieren liebte: nur daß der Franzoſe, logiſcher angelegt und die Gattungen weniger vermiſchend, nicht in unbeſtimmte poetiſche und myſtiſche Empfindungen hinüberſchweifte und ſich mehr an das eigentlich Maleriſche hielt. François-Marius Granet (1775—1849) und Philippe Auguſte de Forbin (1777—1841), beide Schüler Davids, beide ihr

Leben lang durch innige Freundſchaft verbunden und der Zweite als das geringere Talent immer den Spuren des Erſteren folgend, waren es, denen zuerſt der äſthetiſche Reiz des Mittelalters und der Renaiſſance in der Architektur aufging. In ihren Bildern iſt dieſe faſt immer die Hauptſache. Da man aber ihrer Zeit die Aufgabe der Kunſt immer noch in die Darſtellung eines bedeutſamen menſchlichen Vorgangs ſetzte, ſo ſind ihre Figuren keine bloße Staffage, ſondern ſtellen faſt immer ein geſchichtliches oder novelliſtiſches Ereigniß dar, das dem Gebäude gleichſam die Weihe des Geiſtes gibt, oder ſtehen doch zu demſelben in einem bedeutſamen Verhältniß. Doch gehen beide Maler immer darauf aus, den Vorgang mit der architektoniſchen Umgebung in einen wirkungsvollen Einklang zu bringen und durch das Spiel der Luftferne und des in den alterthümlichen Raum gefangenen Lichts ihren Bildern den Reiz des ächt Maleriſchen zu geben. Ihnen kommt es alſo vorab auf den Ausdruck des geſchloſſenen, ſtimmungsvollen Lebens an, das der in die alten Kreuzgänge, Chöre und Hallen einfallende Tag um ſich her breitet und in ein mannigfach abgeſtuftes Helldunkel ausklingen läßt; es iſt der Ton, der in ſeine verſchwebende, in die Seele des Beſchauers eindringende Wirkung ebenſo die beſtimmte Kraft der Lokalfarben als die ſelbſtändige Bedeutung der Figuren wieder aufhebt: die erſte Reaktion einer maleriſchen Anſchauung gegen den plaſtiſchen Zwang der antikiſirenden Weiſe.

Für Granet, ein tüchtiges Talent von ausgeſprochener Eigenthümlichkeit, traf es ſich ganz günſtig, daß er aus Mangel an Mitteln die David'ſche Schule früh verlaſſen mußte. Wenn ihn auch der Meiſter, der ſeine koloriſtiſche Anlage erkannte, gewähren ließ, ſo hätte doch auf die Dauer das Beiſpiel und der Einfluß der Schule die Entwicklung ſeiner Natur nur aufhalten können. So hingegen kam er ſchon 1802 mit Forbin nach Rom, wo ihm in den antiken Ruinen und den altchriſtlichen Kirchen bald die Welt aufging, in der ſeine Phantaſie ſich heimiſch fühlte; und ſo ſehr feſſelte ihn dieſe maleriſche Atmoſphäre, daß er ſich ganz dort feſtſetzte, erſt 1819 nach Paris zurückkehrte und von da an den Aufenthalt in beiden Städten wechſelte. Auf der Ausſtellung von 1810 errang er mit dem Bilde: „Der Maler Stella zeichnet eine Madonna an die Mauer ſeines Gefängniſſes“ (mit der Leuchtenberger Galerie nach Petersburg gekommen) ſeinen erſten Erfolg, in dem zugleich ſchon der Gegenſtoß gegen die klaſſiſche Malerei zum Ausdruck kam. Wahrhaft durchſchlagend war aber 1819 die Wirkung ſeines Chors der Kapuzinerkirche auf dem Platze

Barberini (mit Meſſe abhaltenden Mönchen), eines Bildes, das er für Fürſten und Kunſtliebhaber vierzehn mal wiederholen mußte. Zum Theil hatte es Granet wol auch der religiös-kirchlichen Färbung des Motivs zu verdanken, daß er unter der Reſtauration Einer der gefeierten Meiſter wurde, und darnach zu ſchließen, daß er ſeitdem mit Vorliebe kirchliche Scenen malte, in denen es ſowol durch die dargeſtellte Handlung als die Lichtwirkung auf eine in's Feierliche geſteigerte Stimmung abgeſehen iſt (z. B. Leichenfeier in der Unterkirche zu Aſſiſi, die Chriſten in den Katakomben, Einkleidung einer Nonne in der Kloſterkirche, Savanarola in ſeiner Zelle in der Münchener Pinakothek), war er ſelber durch eine gewiſſe religiöſe Empfindung für derartige Stoffe eingenommen. So wirkte Mancherlei zuſammen, ihm auch dann noch die allgemeine Anerkennung zu erhalten, als die romantiſche Richtung ſowol in der Wahl ergreifender Motive als in der maleriſchen Durchführung über ihn hinausgegangen war; noch 1833 fand ſein Loskauf von Chriſtenſklaven durch Redemtoriſten in einem unterirdiſchen Gewölbe von Tunis (im Louvre), 1834 ſein ſterbender Pouſſin, in ſeinem Atelier die letzten Tröſtungen der Religion in der Gegenwart des Kardinals Maſſimo empfangend (in der Villa Demidoff bei Florenz), warmen und ungetheilten Beifall. In den letzteren Gemälden, wie auch ſonſt oft, ſpielen die Figuren eine mindeſtens ebenſo bedeutende Rolle als die Architektur und überſchreiten ſo die beſcheidenen Grenzen des eigentlichen Intérieurbildes; aber doch bleiben ſie gleichſam noch eingeſchloſſen in der maleriſchen Lichtſtimmung des Ganzen und machen ſo keinen Anſpruch auf hervortretende hiſtoriſche Bedeutung. Damit ſtimmt auch die Art, wie ſie behandelt ſind: in Bewegung und Ausdruck wol charakteriſirt und nach dem Leben genommen, aber der Form nach nur in breiten Maſſen, bisweilen faſt flüchtig ausgeführt, und mit dem Raum, der ſie umgibt, mit der Hülle von Licht und Luft, in der ſie ſich bewegen, wie in Eins verwoben. Daher iſt bei ihm die meiſterhaft individualiſirende Durchbildung eines Terburg nicht zu erwarten, wie er überhaupt mit den Holländern wenig gemein hat; ebenſowenig zeigen ſeine Bilder das klare geſättigte Licht bei kräftigen Lokalfarben in den Inneuräumen eines Pieter de Hoogh, noch den feinen ſilberigen Ton und die leichte, geiſtreiche und doch ſorgfältig durchführende Handſchrift eines Teniers. Sein Auftrag iſt leicht und flüſſig, die Töne nicht ineinanderverſchmelzend, ſondern keck und beſtimmt nebeneinanderſetzend; ſein Kolorit ſpielt meiſtens in's Graue und hat öfters etwas Stumpfes, wird auch einförmig durch die öftere Wiederkehr derſelben

Lichtwirkungen. Steht er so in der Behandlungsweise hinter den Holländern zurück, so hat er dennoch auch über die Bewunderung der Zeitgenossen hinaus dadurch einen allgemein künstlerischen Werth, daß er das Malerische in den geschlossenen Innenräumen alterthümlicher Bauten nicht blos zu entdecken, sondern auch wirksam wiederzugeben und durch die anspruchslose und harmonische Zuthat sittenbildlicher Vorgänge aus der Geschichte zu erhöhen wußte. Als er unter Louis Philippe Direktor der Galerie von Versailles geworden war, versuchte er sich nebenbei in Schilderungen der heimathlichen Natur mit passender Staffage, auch hier auf den Ausdruck der Licht- und Luftstimmungen bedacht, und nahm so seinerseits Theil an dem eigenthümlichen Aufschwung der modernen Landschaft.

Forbin, von schwächerer Begabung und nicht blos durch den Vorrang seiner Geburt sondern auch seiner inneren Anlage nach von etwas dilettantischer Art, dabei von südlicher Lebhaftigkeit, ging eben deßhalb auf stärkere, auffallende Effekte aus, die er sowol durch die Wahl ungewöhnlicher Motive als besondere Beleuchtungen zu erreichen suchte. Schon als er noch ganz dem Vorbild des Freundes folgte (Stabiä und der Ausbruch des Vesuvs mit dem älteren Plinius, opfernden Priestern u. s. f.; eine Nonne in dem Kerker der Inquisition, beide 1817), strebte er nach glänzenden koloristischen Wirkungen und nahm, um die Harmonie des Tons zu erreichen, eine verschmelzende, die Halbtöne vervielfältigende Behandlung an; dann aber, nachdem er den Orient, Aegypten und Palästina bereist hatte, stellte er mit Vorliebe die Ueberreste ihrer Monumente dar, in abenteuerlicher Häufung, in abenteuerlichem Lichte und mit seltsamer Staffage. Interessant als ein Vorläufer der Richtung, die nach malerischer, von der modernen Gesittung noch unberührter Natur begierig den Orient in den Bereich der Kunst zieht, ist er doch in seinen Werken ohne eigentlich künstlerische Bedeutung und um die Kunst seines Zeitalters mehr verdient durch den Schutz, den er als Direktor der königlichen Museen manchen jungen Talenten angedeihen ließ. Von den übrigen Nachahmern Granets, an denen es sowol die Neuheit als der Erfolg der Gattung nicht fehlen ließen, hat sich keiner über die namenlose Mittelmäßigkeit erhoben.

Zogen schon diese Künstler die malerische Welt der neueren Geschichte in den Bereich der modernen Kunst herein, aber so, daß sie die Figuren, wenn sie auch wesentlich zur Sache gehörten, doch der Architektur unter-

ordneten: ſo bildete ſich neben ihnen eine eigene Schule (die ſogenannte Schule von Lyon, weil dort ihre Begründer zu Hauſe waren), welche zwar die Umgebung noch als wichtiges maleriſches Moment benützte, aber gegen die Perſonen und Vorgänge, welche ſie durchaus dem Mittelalter und der neueren Zeit entnahm, als ihren eigentlichen Vorwurf herabſetzte. So bedeutſam jedoch für den Ausdruck der Stimmung und die ganze Wirkung war auch ihr noch der Raum, in dem ſie ihre Scenen ſpielen ließ, daß es bisweilen, namentlich bei ihrem einen Urheber, F. Fl. Richard, zweifelhaft bleibt, ob die Figuren, ob die Umgebung das eigentliche Bild ausmachen, und ſo das Sittengemälde wieder in ein Interieurbild umſchlägt. Auch dieſe Richtung, welche tiefer in die Vergangenheit des eigenen Landes einzudringen ſuchte, kam doch über die Außenſeite der Geſchichte noch nicht hinaus, wie ſie andererſeits nicht die großen entſcheidenden Momente der ächt hiſtoriſchen That, ſondern die anekdotenhaften Züge des geſchichtlichen Kleinlebens herausgriff. Sie bildete ſich in einem gewiſſen Gegenſatz zu der idealen Kompoſition und dem hohen Pathos der klaſſiſchen Richtung. Ihr Ziel war die Schilderung einer intereſſanten Begebenheit aus dem Leben der romaniſchen Völker und zwar in der farbigen Mannigfaltigkeit der äußeren Erſcheinung und in der Gewöhnung der den Zeiten eigenthümlichen Sitte: der erſte noch unabſichtliche Anfang der romantiſchen Einkehr in die Vergangenheit. Daher hielt ſich dieſes Intereſſe für die neuere Geſchichte, namentlich an ihren äußeren Denkmälern wach gerufen, wenig bekümmert um ihren weltbewegenden Inhalt, vorab an die Gebräuche, Geräthe und Trachten, die der Maler um ſo emſiger mit hiſtoriſcher Treue wiederzugeben ſuchte, je weniger er nach den tieferen Beziehungen des einzelnen Vorganges frug. Hierin entſprach die Kunſt ganz dem kleinen, ſtillen Gang des in das alte Geleis wieder eingefahrenen Staatslebens; und da es auch den Bourbonen mehr darauf ankam, ihre Vorfahren in friedlichen Situationen als in der Entſcheidung weltgeſchichtlicher Kämpfe dargeſtellt zu ſehen, traf ſie mit den Wünſchen der Regierung zuſammen. Zudem hatte es ſeinen Reiz, im Gegenſatz zu der Alles gleichmachenden Einförmigkeit der modernen Geſittung auf die Zeiten zurückzugehen, da der Einzelne noch Etwas galt und die Individuen mit dem vollen Recht der Perſönlichkeit im Kampf gegeneinander oder mit dem Ganzen hervortraten. Die Poeſie des Ritterlichen, des Chevalereſken, welche ſich die Bourbonen ſo gerne zugeſchrieben hätten, ſollte wenigſtens im Bilde wieder aufleben, und ſo wurde man nicht müde, Franz I. und Heinrich IV., Bayard und

Dugueſclin in den verſchiedenſten Lebenslagen darzuſtellen. Auch von dieſer Seite bildet die Richtung den Anfang der romantiſchen Kunſt. Sie erklärt thatſächlich die maleriſchen Stoffe der romaniſchen Welt für die wahrhaft äſthetiſchen und entnimmt ebendeßhalb ihre Motive öfters auch dem italieniſchen Epos; ſie iſt zugleich von dem dunklen Gefühl geleitet, daß dieſe vergangene Welt um ſo ſchöner ſei, als ſie eine untergegangene iſt. In dem Wettlauf, den die moderne Kunſt und die moderne Poeſie beſchreiben und in dem ſie ſich wechſelſeitig überholen, ging diesmal in Frankreich, in geradem Gegenſatze zu Deutſchland, die bildende Kunſt der dichtenden voraus: eines der Anzeichen, daß in der Entwicklung des modernen franzöſiſchen Geiſtes die Malerei eine bedeutendere Stelle einnimmt, als dies deutſcherſeits der Fall iſt.

Die Gründer der Schule waren: François Fleury Richard und Pierre Paul Revoil (1776—1842): Beide Schüler Davids, wie Granet und Forbin innige Freunde, hier jedoch der Letztere den erſten Urheber überragend, und was bezeichnend iſt, beide von gut chriſtlicher, an's Kirchliche ſtreifender Geſinnung. Richard gab ſchon 1802 die Darſtellung eines empfindſamen Motivs aus der franzöſiſchen Geſchichte mit bunten Fenſtern und in der Farbigkeit mittelalterlicher Koſtüme; dann bis 1824 mehr oder minder anſprechende Züge aus dem Leben Karl's VII., der Maria Stuart, der Mlle. de la Vallière und franzöſiſcher Kriegshelden, auch Scenen aus dem Leben der großen Poeten des Cinquecento. Bisweilen benutzte er den Vorgang faſt bloß als Staffage zu einem Architekturbild; meiſtens läßt es ſchon das Größenverhältniß der Figuren zum umgebenden Raume und Geräthe unklar, was denn der eigentliche Gegenſtand des Bildes ſei. Von ſeinen Gemälden, an denen man die gefällige Erſcheinung und einen gewiſſen harmoniſchen Ton rühmte, hat ſich wenig erhalten; er hat nur die geſchichtliche Bedeutung, Anführer der Schule und einer der Vorboten der romantiſchen Kunſtweiſe zu ſein. Von größerer Begabung und ſeiner Zeit faſt unbeſtritten anerkannt war Révoil, deſſen Thätigkeit ſich von 1810 bis in die dreißiger Jahre erſtreckt. Gleich eines ſeiner erſten Bilder (Karl V. läßt für die Herzogin von Eſtampes in die Schüſſel, welche ſie ihm hält, einen Ring fallen, ohne daß es der mit ſeinem Narren beſchäftigte König Franz gewahr wird) fand auf der Ausſtellung (1810) einen ſolchen Erfolg, daß es den Namen: „Der Diamant des Salons“ erhielt. Das figurenreiche Bild verſtand, indem es verſchiedene Epiſoden vereinigte (es läßt ſelbſt hinter einer Säule den Primaticcio, im Begriff

Karl V. zu zeichnen, hervorschauen), Allerlei zu erzählen; die so oft wiederholten Götter und Helden des Alterthums wußte man endlich auswendig und nun war es ein neuer Reiz, den pikanten Zügen aus der vaterländischen Geschichte auf der Leinwand nachzuforschen. Zudem hatte man seine Freude an den mit antiquarischer Sorgfalt nachgebildeten Trachten und Geräthen, die den unverkennbaren Stempel der Zeit trugen, wie man zugleich die Feinheit der Ausführung bewunderte, mit der Alles bis zum kleinsten Geräthe herab gleichmäßig vollendet war, und an der Frische und Bestimmtheit des farbigen Kolorits sein Gefallen hatte. Auch verstand sich Révoil auf eine glückliche Wahl der Motive, wie auf eine ansprechende, leichtverständliche Auffassung. Seine Stoffe zumeist dem Mittelalter und der Renaissance entnehmend, hielt er sich an die hervorragenden Figuren der Geschichte, denen von vornherein das Interesse des Beschauers gesichert war, und schilderte gefällige Züge ihres Lebens, in denen eine liebenswürdige Empfindung und zugleich die Sitte des Zeitalters sich aussprachen: Der genesende Bayard unter den ihn pflegenden Frauen in Brescia (1817), die gefangene Jungfrau von Orleans in Rouen (1819), Heinrich IV. mit seinen Kindern spielend, Maria Stuart von ihren Dienern Abschied nehmend (1822), Bertrand de Guesclin als Sieger auf dem Tournier zu Rennes: Alles Stoffe, welche eine gemüthliche Mitte halten zwischen historischer Bedeutsamkeit und der behaglichen Beschränktheit des bloßen Sittenbildes. Bisweilen auch hielt sich Révoil einfach an das Letztere, natürlich wieder nur in Schilderungen des vergangenen Lebens, wobei er mit Vorliebe das ritterliche Treiben der höheren Stände in anmuthigen Scenen behandelte. Was den Maler selber anlangt, so zeigt schon sein Leben, wie die neue Richtung der Malerei mit dem erneuten Regiment der Bourbonen Hand in Hand ging. Deren Rückkehr hatte ihn zu Versen begeistert (eine gewisse literarische Bildung fehlte selbstverständlich dem in der Geschichte sich fleißig umsehenden Künstler nicht, wie er denn auch historische Romane und Ritterlieder verfaßte); nicht wenige seiner Bilder gingen in den Besitz der königlichen Familie über, er selber wurde Maler der Dauphine und ließ sich 1830 den Sturz seiner Beschützer so zu Herzen gehen, daß er seine Professur an der Kunstschule zu Lyon niederlegte und sich in Stille und Einsamkeit zurückzog. Erst später, nachdem er nach Jahren einen neuen Erfolg errungen, befreundete er sich mit dem Julikönigthum und war dann noch für die Galerie von Versailles thätig.

Nach dem Vorgang Richard's und Révoil's gingen bald Mehrere aus der klaſſiſchen Schule Davids und ſeiner Anhänger zu der hiſtoriſchen Genremalerei über: Vermay (früh aus Frankreich ausgewandert und verſchollen), Pierre-Nolasque Bergeret, Alex. Menjaud (1773—1832), der ebenfalls an den Bourbonen gute Kunden fand, indem er ihre Vorfahren verherrlichte und nebenbei in den Kreis ſeiner Darſtellungen das Leben der großen italieniſchen und franzöſiſchen Künſtler zog, der obenerwähnte Ducis, der ſeinerſeits am liebſten aus den überlieferten Geſchichten der Poeten und Maler ſeine Vorwürfe holte, Alexis Nicolas Pérignon (1785—1864), der gleiche Stoffe mit beſtechender Glätte zu behandeln wußte, Grenier und Destouches, die ſich übrigens ſpäter ausſchließlich dem bürgerlichen Sittenbild zuwendeten, endlich Joſeph Beaume (geb. 1790) aus der Schule von Gros, der in beiden Gattungen gleich unermüdlich, doch in der eleganten Behandlung der Koſtüme, namentlich aus den Zeiten Ludwigs XIII. und XIV. ſeine Stärke hatte und außerdem eine Reihe kleiner Schlachtengemälde für Verſailles lieferte; während andere Nachfolger der klaſſiſchen Richtung, wie Nicolas-André Monſiau (1754—1837), zwar von dieſer nicht ließen, aber doch auch in der neuen Gattung ſich verſuchten und in dieſe natürlich die pathetiſche Bewegtheit der Schule mit hinübernahmen. Von allen dieſen kam im Grunde Keiner über Révoil hinaus, der ſie, Alles in Allem genommen, nicht blos als Begründer der neuen Weiſe, ſondern auch in der Ausführung überragte.

Was die Anſchauungs- und Behandlungsweiſe dieſer ganzen Genremalerei anlangt, ſo unterſchied ſie ſich von der David'ſchen Schule durch eine naivere an die Wirklichkeit ſich enger anſchließende Auffaſſung und in Bewegung und Geberde durch einen einfacheren, weniger geſpreizten Ausdruck. Indeß verläugnet ſie ihren Urſprung aus jener Schule inſofern nicht, als ihr die konventionelle Formengebung derſelben noch anklebt. Im Kolorit ſtrebt ſie zwar nach größerer Mannigfaltigkeit und ihren Vorwüfen gemäß nach dem ſatteren volleren Schein des realen Lebens; aber ſie ſucht noch nicht nach dem eigentlich maleriſchen Ausdruck, in dem gleichſam die Seele des Vorgangs ſtimmungsvoll herausſchlüge und die Form ſich unterordnete, noch nicht nach dem ſelbſtändigen Reiz der farbigen Erſcheinung und der ineinanderſpielenden Töne. Ihr fleißiger, aber trockener Auftrag giebt den Bildern ein etwas ſchweres und nüchternes Anſehen, wie auch die Stellungen das Gezierte der klaſſiſchen Schule noch nicht überwunden haben und die Köpfe den Charakter, das individuelle Leben vermiſſen laſſen. So

begründete dieſer erſte Rückſchlag gegen den vorangegangenen Idealismus keinen entſchiedenen und eigenthümlichen Fortſchritt in der künſtleriſchen Darſtellung, ebenſo wie er nicht aus der Tiefe der modernen Weltanſchauung die neue Stoffwelt ergriff, ſondern oberflächlich an ſie herantrat. Wie blos die Anekdote ſein Bereich war, ſo war ſeine Schilderungsweiſe nur auf einen ganz äußerlichen Reiz der Erſcheinung gerichtet. Für eine ſolche Auffaſſung und Behandlung iſt vorab die Bedeutung bezeichnend, welche die ganze Richtung auf das Beiwerk legt, auf Koſtüme und Lokal der vergangenen Zeiten, auf die Möbel und Waffen, Stoffe und Geräthe. Den Charakter der Geſchichte glaubte man in ihrem Kleide zu faſſen, ihr Weſen in den äußeren Formen der Geſittung zu haben; dieſer Malerei ging das Maleriſche der romantiſchen Zeitalter noch ganz in ihrem Gewand auf. So hatte zuerſt die Lyoner Schule das Schickſal, dem ſo oft die moderne hiſtoriſche Kunſt verfällt: daß ſie, unfähig den Geiſt der Geſchichte aus dem Leib der Erſcheinung herausleuchten zu laſſen, an die Umhüllung ſich hält und entweder im Schein von Sammet, Seide und Leder ſich vertändelt oder mit pedantiſcher Gewiſſenhaftigkeit den Schnitt alter Reiterſtiefel, die reichen Formen alterthümlichen Hausraths nachbildet. Beides natürlich gehört mit zur Sache. Aber daß die Kunſt Beides dem Ausdruck des inneren Lebens unterordnen ſollte, das fühlte man ſchon damals, da doch die Zeit ſelber, ermattet und in unthätigen Kleinmuth verſunken, noch nicht im Stande war, zum eigentlichen Nerv der Geſchichte durchzudringen und in das innere Triebwerk der großen hiſtoriſchen Ereigniſſe hineinzuſehen. Es blieb von der Kritik nicht ungerügt, daß Révoil mit gleicher Sorgfalt wie die Figuren das Beiwerk behandelte, ja dieſes, nach reichen und ſeltenen Muſtern in's Kleinſte ausgeführt, öfter ſogar vor den Figuren hervortreten ließ. Auch war die kleinliche Ausführung, der es vor Allem um Glätte und Sauberkeit zu thun iſt, nur die natürliche Folge jener Vorliebe für das Gerümpel verfloſſener Jahrhunderte. Die ganze Schule kennzeichnet es, daß Révoil allmälig eine bedeutende Sammlung von allerlei Waffen, Trachten und Möbeln zuſammenbrachte und ſo in ſeiner Perſon den Maler mit dem Antiquar vereinigte.

2.

Das Sittenbild der neuen Zeit.

Obwol die Lyoner Schule eine größere Bedeutung nicht erlangte und in ihren Vertretern auf die Stadt beſchränkt, nach der ſie benannt war, in Paris als ſelbſtändige Richtung kaum anerkannt wurde, bildete ſie doch einen Kreis von Künſtlern, der die kleineren Fächer der Malerei, das Sittenbild überhaupt und die Landſchaft der einheimiſchen Natur, welche die Kunſt der Revolution und der Kaiſerzeit vernachläſſigt hatte, wieder aufnahm. Auch darin befand ſie ſich im Gegenſatz zu der letzteren; dieſe hatte im Einklang mit der ſtürmiſch bewegten Zeit, die mit dem ſchweren Tritt der großen Ereigniſſe über die friedliche Beſchränkung des täglichen Daſeins zerſtörend hinwegtrat, die Darſtellung des Kleinlebens verachtet. Unter dem Alles erhaltenden Regiment der Bourbonen ſollte auch dieſes wieder zu ſeinem Rechte kommen, denn nun erhielt das ſtille behagliche Treiben des Privathauſes wieder Reiz und Werth. Freilich fehlte demſelben der breite Boden einer feſt gegründeten, aus dem Volke ſelber erwachſenen Geſittung; die Kette der Zeiten war abgeriſſen und eine neue Sitte, eine neue Kultur erſt im Werden, die charaktervolle Selbſtändigkeit aber, die dem Privatleben noch eigenthümlich war, hatte ſich ganz in die Sphäre der innerlichen Geiſtesbildung zurückgezogen. So kam es, daß auch auf dieſem Felde die Künſtler nur die äußerliche Erſcheinung zu faſſen wußten, welche des tieferen Inhaltes entbehrte. Die Weiſe, wie Drolling (vergl. S. 136) das beſcheidene Innenleben der bürgerlichen Stände in pünktlicher Ausführung geſchildert hatte, fand nun Anklang und Nachahmung, nur daß jetzt die Figuren mehr in den Vordergrund traten.

Unter den Künſtlern dieſer Richtung zeichnete ſich im erſten Jahrzehnt der Reſtauration und von den Bourbonen begünſtigt Michel Philibert Génod aus (geb. 1795), ein Schüler von Révoil, der das Intereſſe dieſer kleinen Philiſterwelt, die nun in die Kunſt eingetreten war, durch die Zuthat rührender Familienvorgänge zu erhöhen ſuchte, dabei aber nach der Weiſe des Meiſters auf Gerümpel und Hausrath allen Fleiß verwendete. Neben ihm behandelte in ähnlicher Weiſe und mit gleichem Erfolg ein anderer Schüler Révoils, Jean Claude Bounefond (1790—1860, Direktor der Lyoner Kunſtſchule) die mehr maleriſchen Stoffe des Vagabundenlebens und des im

Freien hantierenden Handwerkers: Savoyarden, Hufſchmiede beim Geſchäfte, Geflügelhändler und herumziehende Muſikanten, mit trockener Auffaſſung einfach an die Natur ſich haltend und mit der gewohnten ſorgfältigen Ausführung der Schule; ſpäter indeſſen, vom Jahre 1827 an, nahm der Maler ſeine Vorwürfe aus dem italieniſchen Volksleben, im Anſchluß an Schnetz und L. Robert, neben denen wir ihn daher noch einmal treffen werden, und hob ſich dann auf eine höhere Stufe der künſtleriſchen Darſtellung. Jacomin endlich, ein geringeres Talent, ſchilderte kleine Vorfälle aus dem Soldatentreiben, während die Schule in Michel Grobon auch ihren Landſchafter hatte, der die beſcheidene Natur der Heimath mit Treue und Fleiß wiederzugeben bemüht war, daneben aber ebenfalls in Genrebildern die niedere Sphäre des täglichen Treibens behandelte. Der ganzen Richtung klebte die Proſa der von den vorangegangenen Heldenthaten erſchöpften Zeit an, mit der ſie ſich zudem im Rückſchlag gegen die Idealität der Klaſſiker Etwas wußte; daher iſt in der Auffaſſung der Genannten weder der geringſte Humor noch die in ſich gehaltene Tiefe und Fülle des Lebens, die z. B. den ganz einfach gegebenen Figuren eines Metsu eigen iſt. Damit ſteht die Darſtellungsweiſe im Einklang, die eine gewiſſe Trockenheit und Härte, namentlich im Kolorit Schwere und Stumpfheit nicht los wird. —

Eine Zukunft konnte dieſe Schule nicht haben, und ſo wurde ſie denn auch bald von bedeutenderen Richtungen, denen durchſchlagende Talente Bahn brachen, überholt und zurückgedrängt. Nur ein Anhänger derſelben und Schüler von F. Richard hat ſich einen Namen — von freilich zweifelhafter Bedeutung — gemacht und faſt bis in die jüngſte Zeit zu erhalten gewußt, Claudius Jacquand, indem er das hiſtoriſche Sittenbild nach der Weiſe der Meiſter fortbehandelte, aber ſpäter nach dem Vorbild der romantiſchen Schule in die Ausführung eine größere Freiheit, in das Kolorit mehr Stimmung, mehr Reiz und Wärme zu bringen ſuchte. Oefters gibt er nur Schilderungen der Geſittung früherer Zeiten; andere male aus dem Leben großer hiſtoriſcher Perſonen anekdotenhafte Begebenheiten, die ſich indeſſen manchmal maleriſch nur halb ausſprechen, da ſie vollſtändig nur durch das Wort mittheilbar ſind: ein Gebrechen an dem übrigens, wie wir noch ſehen werden, die moderne hiſtoriſche Malerei nicht ſelten leidet. So ſtellt eines ſeiner beſten Bilder die letzte Zuſammenkunft Karls I. mit ſeinen Kindern dar (Ausſtellung 1855; jetzt in der Sammlung des Luxembourg), in dem Augenblick, da er das bekannte Wort ſpricht:

„mein Kind, nun werden ſie deinem Vater den Kopf abſchlagen"; das iſt durch eine Geberde ausgedrückt, die natürlich den Vorgang nur andeuten kann, und ſo bildet auch hier, wo es doch auf die Empfindung des Beſchauers abgeſehen iſt, das Gepränge mit den maleriſchen Kulturformen und Koſtümen die Hauptſache. Eine äußerliche maleriſche Wirkung iſt denn auch ſo ziemlich Alles, was Jacquand anſtrebt und durch das Vermiſchen alter und neuer Manier, zu der er ſich nicht erheben kann, nothdürftig erreicht. Im Ausdruck bleibt er matt und gezwungen, in der Bewegung noch in der Steifheit der alten Schule befangen.

Auch in der Schilderung des bürgerlichen Lebens war die Lyoner Schule der Vorbote einer neuen raſch ſich ausbreitenden Gattung: nur daß dieſe, das Fach weiter ausbildend, ſich nicht mehr mit der äußerlichen Erſcheinung dieſer kleinen Welt begnügte, ſondern durch die Darſtellung ihrer Leiden und Konflikte, durch den Ausdruck einer tieferen Empfindung auf die Seele des Beſchauers zu wirken ſuchte. Man fühlte die Leere und Verwaſchenheit, welche durch den plötzlichen Bruch mit der vorangegangenen Geſittung in die Erſcheinung des Volkslebens gekommen war, und dachte dieſen Mangel durch einen rührenden Inhalt, durch die Kämpfe und Schickſale der bürgerlichen Exiſtenz zu erſetzen. Die Leidenſchaften und Wechſelfälle, welche bisweilen den ſtillen Kreis der Familie von Grund aus aufwühlen, traten nun um ſo mehr in den Vordergrund, als das thatenloſe Regiment der Bourbonen die Aufregung des öffentlichen Lebens vermiſſen ließ, dagegen die Entwickelung des perſönlichen Lebens, die unſerem Jahrhundert eigenthümlich iſt, begünſtigte. Doch beſchränkten ſich hierbei die Maler faſt durchgängig auf die niederen Stände, in denen ſie doch noch mehr Natur und günſtigere Formen fanden, als in den höheren. So nahm dieſe Kunſt das Sittenbild wieder auf, wie es Greuze am Ende des achtzehnten Jahrhunderts gelaſſen hatte; er war ja der Vorläufer einer neuen Zeit geweſen (ſ. S. 18) und ſo lag dieſe Erneuerung in dem Lauf der Dinge begründet. Nur ging jetzt, was der vereinzelte Griff eines großen Talentes geweſen, in die Breite der allgemeinen Anſchauung und in die vielen Hände einer Zahl minder bedeutender Künſtler über. Das ſtille Glück und Leid des Familienlebens, das in der Salonatmoſphäre des achtzehnten Jahrhunderts nicht gut hatte aufkommen können, trieb jetzt mit dem Hervortreten des Bürgerthums nach allen Seiten ſeine Sprößlinge. Daher kehrte auch die Verwandtſchaft, welche die Malerei von Greuze zur Poeſie gehabt hatte, nun in anderer, weit umfaſſenderer Weiſe wieder.

Waren die bürgerlichen Dramen Diderots, damals so ziemlich die einzigen ihrer Gattung, mit den Sittenbildern des Zopfmalers Hand in Hand gegangen: so bildeten jetzt die neuen Genremaler dieser Art die Vorläufer einer ganzen Literatur, welche das Leben des „Mannes aus dem Volke" in allen seinen Konflikten und Verhältnissen sowol auf der Bühne, wie in Romanen, bald komisch, bald tragisch, am liebsten aber mit einer ungewissen Mischung von Beidem als Rührstück behandelte. Auf Rührung sah es auch jene Kunst ab, sie wollte die Seele des Beschauers in Schwingung versetzen, indem sie ihm vor Augen führte, wie auch das kleine Dasein der niederen Stände von unendlichem Schmerz und Kampf bewegt sei. Natürlich ging das nicht anders, als indem sie einen novellistischen Hergang so gut wie möglich zur Anschauung brachte, d. h. im Bilde erzählte. Da sie die tieferen Regungen und Widersprüche des menschlichen Lebens dem Blick aufschließen wollte, begnügte sie sich nicht mit den einfachen Situationen, welche die holländischen Genremaler in den Rahmen der Kunst ganz einzuschließen wußten, sondern schilderte ein bedeutsames Glied aus einer Kette verwickelter Verhältnisse, das die Einbildungskraft bald vor- bald zurückwarf, bald wieder an sich zog: ein Uebergreifen der Malerei in ein der Poesie eigenthümliches Stoffgebiet, wie es uns in der modernen Kunst noch öfters begegnen wird. Uebrigens blieben dabei jene Maler innerhalb der bescheidenen Grenzen jener kleinen Welt, ohne schon von der socialen Frage, welche später die niederen Stände in einem besonderen Lichte erscheinen ließ, ein Bewußtsein zu haben. Erst die neuere Kunst versuchte jene Stoffe, so gut es eben ging, auch von dieser Seite zu fassen.

Diese Art von Sittenbild war namentlich vertreten durch die schon obengenannten Destouches, Grenier und Beaume, die vom historischen Genre zum bürgerlichen übergegangen waren; dann noch durch Roehn und Vigneron. Vorab war es Paul Emile Destouches (geb. 1794), der unverkennbar die Weise von Greuze wieder aufnahm (ohne freilich dessen geistreiche Darstellung und meisterhafte Leichtigkeit erreichen zu können) und mit seiner empfindsamen Auffassung des häuslichen Lebens eine Zeitlang Glück machte. Die Rückkehr der gefallenen Tochter in's elterliche Haus, wo sie von den Ihrigen mit verschiedenen Empfindungen aufgenommen und ihres schmachvollen Putzes wieder entkleidet wird (1827); die durch die Ansprüche einer verlassenen Geliebten „unterbrochene Unterzeichnung des Ehevertrags";*) die Liebe als Arzt am Bett eines reichen Mutter-

*) Gestochen von Sixdeniers in Aquatinta-Manier.

söhnchens, das die Leidenschaft zu einer Bäuerin krank gemacht hat (beide 1831)*); eine Gesellschaft von Näherinnen, von denen eben die Eine den Abfagebrief ihres Liebhabers erhalten (1833)**): das waren Stoffe, die aus dem Leben des Tages gegriffen das Publikum um so mehr ansprachen, als sie einerseits der landläufigen Moral des bestraften Lasters Genüge thaten und andrerseits die Einbildungskraft sinnlich beschäftigten. Indessen spukte noch in diesen Bildern Etwas von der Unnatur des achtzehnten Jahrhunderts und der Bauernwelt der komischen Oper, während sie zugleich ein Vorspiel gaben des späteren Grisettendrama's; es fehlte ihnen an den lebendigen und ungeschminkten Zügen des wirklichen Lebens, überhaupt an der Ursprünglichkeit und so stehen sie auch in der Auffassung und Empfindung hinter den Werken von Greuze, die ihre Weise wenigstens nicht aus zweiter Hand haben, weit zurück. Die Behandlungsweise ist weniger sorgfältig als die Lyoner Schule, jedoch leichter und im Kolorit weniger stumpf. — François Grenier (Saint-Martin, geb. 1793), der sich zuerst in der klassischen Weise versucht hatte, gab diese bald auf, um sich, von einem entschiedenen Talent der Beobachtung getrieben, der Genremalerei zu widmen. Nachdem er dann eine Zeitlang seine Stoffe aus dem Soldatenleben geholt, griff er mit noch größerem Erfolg zu dem Sittenbilde der niederen Stände. In seiner Auffassung ist er harmloser als Destouches, in der Darstellung einfacher und wahrer, wie er denn mit ziemlichem Glück den Charakter und die Mannigfaltigkeit der Natur trifft und auch im Ausdruck der Empfindung naiver ist. Er schilderte gern die kleinen Leiden und Freuden einer armen Familie: verlorene, wiedergefundene, von einem Wolf angefallene, als Holzdiebe ertappte Kinder (1827 bis 1833). Den größten Beifall fand jedoch sein „Vagabund, mit Weib und Kind auf der Landstraße ziehend" (1831), diese mit allen Zeichen des Jammers, er selber schon mit dem Stempel des Verbrechens***): die Gruppe, wie die Umgebung recht nach dem Leben und indem die Figuren nicht auf die Spitze eines spannenden Momentes gestellt sind, von einer größeren Wahrheit der Erscheinung als bei Destouches. — Beaume, in allen Fächern des Sittenbildes thätig, versuchte sich bisweilen auch und mit

*) Gestochen von Maile.

**) Gestochen von Jazet, in Aquatintamanier. Diese flüchtige und verwaschene Manier, in der es namentlich Jazet zu einem zweideutigen Ruf gebracht, hat nicht wenig dazu beigetragen, alle diese billig zu beschaffenden Blätter zu einem zweifelhaften Schmuck bürgerlicher Wohnungen zu machen.

***) Gestochen von Jazet.

Glück in dieſer pathetiſchen Gattung (ſeine Bauern bei der Ernte vom Sturm überraſcht: Kinder und Eltern in allen Situationen des Jammers und der Verzweiflung, 1833, lebendig im Ausdruck und in der Gruppirung). Neuerdings iſt er zu einfacheren Motiven zurückgekehrt, die er in der feinen Ausführung der älteren Weiſe etwas trocken und hart behandelt, indeſſen durch ſchöne Lichtwirkungen anziehend zu machen weiß (1861 verſchiedene Jagdſcenen). — Hierher zählt noch die kurze Thätigkeit des Malers Leſorre (früh geſtorben und verſchollen), deſſen kranker Savoyardenknabe, auf elendem Lager, von ſeinem Bruder gepflegt, durch die naive Wahrheit der Erſcheinung und den ergreifenden Ausdruck des Leidens im Salon von 1831, wie ſelbſt Heine hervorhebt, Aufſehen erregte. — In der Schilderung von Jammer und Unglück des modernen Lebens, die förmlich auf Erſchütterung des Gemüths ausging, trieb es endlich Pierre-Roch Bigneron (geb. 1789) auf die Spitze (der Leichenzug des Armen — nur ein Hund folgt der Bahre; das Duell*); eine Mutter, die das Elend zwingt, ihr Kind zu verlaſſen (1822); eine andere, die, vom Balle heimkehrend, das ihrige neben der Amme erſtickt findet (1833**)); der zu Grunde gerichtete Spieler u. ſ. f.). Dieſe Schauerſtücke, deren Wirkung der Maler durch eine gewiſſe Natürlichkeit der Darſtellung zu ſteigern wußte, waren damals ſo ſehr nach dem Geſchmack des Publikums, daß ſie durch Stiche und Lithographien vervielfältigt und von Anderen mannigfach variirt und nachgeahmt wurden. Sie waren die Vorboten jener Schauerdramen, die ſeit den dreißiger Jahren die Pariſer Volkstheater füllten; das erſte Zeichen der erſchlafften Zeit, die von der Kunſt falſche Reizmittel und die Erregung einer derben, ſtofflichen Empfindung wollte. — Dagegen hielt ſich Adolphe Roehn (der Vater, geb. 1780) in ſeinen Familienbildern in den beſcheidenen Grenzen einer weicheren Sentimentalität, wie er denn auch auf die Beziehung zur Gegenwart wenig Gewicht legt und daher öfters ſeine Scenen in das Koſtüm vergangener Jahrhunderte kleidete. Er bildet den Uebergang zu den Genremalern, die ſich ohne Unterſchied aus allen Gebieten des niederen Kulturlebens mehr oder minder dankbare Stoffe holen und denen es ſo wenig auf einen beſonderen Inhalt ankommt, daß ſie öfters ihren Figuren gar keinen mitgeben.

Was die Darſtellungsweiſe dieſer ganzen Gattung im Gegenſatze zur klaſſiſchen Schule kennzeichnet, aus der ihre Vertreter doch herkommen, iſt

*) Geſtochen von Jazet; von Durand, von beiden in Aquatinta.

**) Geſtochen von Jazet in Aquatinta.

ein engerer Anſchluß an die Natur, an die charakteriſtiſche Form und Bewegung der Wirklichkeit: und hierin liegt, ſo untergeordnet auch im Ganzen dieſe Kunſt iſt, der Anſatz eines Fortſchritts. Noch deutlicher zeigt ſich dies an den Genremalern jener Zeit, denen an der Erſcheinung mehr liegt, als an einem rührenden Intereſſe, das ihr Reiz geben ſoll, die ſich daher einfachere Situationen zum Vorwurf nehmen und das Familienleben, überhaupt das Thun und Laſſen der verſchiedenen Stände, von ſeiner harmloſen, gemüthlichen und maleriſch dankbaren Seite faſſen. Unter dieſen iſt namentlich Pierre Duval le Camus (1790—1854) zu nennen, deſſen anſpruchsloſe Gemälde als wirkliche Sittenbilder wenigſtens für die äußerlichen Formen der Zeit gelten können und durch die Lebendigkeit des Ausdrucks, die äußere Gewandtheit der Formengebung und freilich trockene Feinheit der Ausführung ſich die Gunſt des Publikums lange erhalten haben. Gleich eines ſeiner erſten Werke, eine Trauung in einer Pariſer Sakriſtei (1822), das freilich für unſer Auge durch die Unnatur des damaligen Koſtüms etwas unabſichtlich Komiſches hat, half ihm zu einem Namen. — Allmälig trat nun außer der nächſtgelegenen auch die entferntere Kulturwelt in den Geſichtskreis der Kunſt und zwar zunächſt, wie ſich erwarten ließ, das italieniſche Volksleben. Es war eine Frau, Hortenſe Haudebourt-Lescot (1785 bis 1845), die zuerſt die maleriſchen Stoffe deſſelben in die moderne Kunſt hereinzog; freilich noch mit beſchränkter Auffaſſung, der die angeborene Größe jenes Stammes und der breite Wurf ſeiner Erſcheinung ebenſo verſchloſſen blieben, wie die verſchleierte Tiefe ſeiner Empfindung, die ſpäter L. Robert enthüllte. Sie entdeckte das Maleriſche nur äußerlich, in der freien, runden Bewegung und in der Farbigkeit des ſüdlichen Lebens und empfand ſo wenig das Eigenthümliche deſſelben, daß ſie faſt ebenſo gern und ebenſo oft ihre Vorwürfe dem kleinen Treiben des franzöſiſchen Mittelſtandes entnahm. Zudem fehlt ihren Bildern, die zwar in Form und Bewegung nicht ungeſchickt ſind, durch die oft grellen, umgebrochenen Farben und den harten, geſtoßenen Auftrag der Reiz des Tons und der harmoniſchen Wirkung. Aber auch ſo war der Griff zu jenen Stoffen ein guter geweſen und der Erfolg blieb nicht aus. Die verſchiedenen Geſchäfte und Beluſtigungen des Volkes, das mit angeborener Anmuth Luſt und Leid ſtatt in der Stille des Hauſes unter freiem, warmen Himmel durchlebt, boten ihr unerſchöpfliche günſtige Motive, durch deren Darſtellung ſie ſich von 1812 bis in die zwanziger Jahre hinein den Beifall des Publikums zu ſichern wußte.

So wurde das antike, sowie das neue napoleonische Heldenthum sofort durch die bescheidenere, aber umfassende Welt sowol des vergangenen als des gegenwärtigen Kulturlebens zurückgedrängt. Neben das historische Bild trat in breiter Ausdehnung das Sittenbild, das den Menschen in der Gewöhnung des täglichen Daseins und versenkt in die Gattung, in die allgemeine Gesittung faßt. Denn auch das geschichtliche Genrebild gibt seine Personen in dem einfachen Kleide des Privatlebens und in Situationen, die auf die weltbestimmende Macht der Geschichte nur von ferne hindeuten, oder besondere Ereignisse, die nur die kleinen Ausflüsse sind der großen Begebenheiten. Aber indem sich die Kunst in die Weite dieser neuerschlossenen Stoffwelt ausbreitete, hielt sie sich nur an die äußere Erscheinung oder an ein solches Interesse besonderer Momente, das über die Erscheinung hinausging. Sie vermochte nicht den tieferen Lebensinhalt, der auch der Wirklichkeit des Tages nicht fehlt, zum Ausdruck zu bringen und halb noch in der David'schen Formenweise befangen, halb dem Naturstudium zugewendet, ohne eigenen Charakter, ihrer Darstellung weder den Reiz einer eigenthümlichen Auffassung, noch den Zug und Wurf der Realität zu geben. Sollte sich die Malerei wirklich erneuern und im Gegensatz zur vorangegangenen Epoche das ganze Leben, auch in seinen gewöhnlichen Stoffen, in sich aufnehmen, um es in den Adel seelenvoller, künstlerischer Erscheinung zu erheben: so mußten neue Talente auftreten, welche mit der klassischen Weise entschieden brachen und auf den Schultern der neueren großen Kunstepochen aus eigener Kraft die ganze dem modernen Geiste sich enthüllende Stoffwelt zu beseelen und in neue lebensvolle Formen zu gießen vermochten. Sie sind die Fortbildner der modernen Kunst, welche einen neuen tiefen Einschnitt in ihre Geschichte bilden. Doch ehe wir uns mit ihnen beschäftigen, haben wir nach den Ausläufern der David'schen Periode zu sehen und nach der Stellung, die sie in der Kunst der Restauration einnehmen.

3.

Die Nachfolger der klassischen Epoche und die Aufträge der neuen Regierung.

Den vielen Nachfolgern der klassischen Kunstperiode, zu denen auch die Schüler Regnaults und Vincents zählten und die sämmtlich von der einmal angelernten Anschauungsweise Davids nicht mehr lassen konnten, wurde es dennoch nicht schwer, sich mit den Neigungen und

Grundſätzen der neuen Regierung zu verſtändigen. Sie unterſchieden ſich darin von den Vertretern der klaſſiſchen Dichtung, die unter dem Kaiſerreich zu Anſehen und Bedeutung gelangt, unter den Bourbonen durchgängig antiroyaliſtiſch waren. Die Reſtauration hatte ſofort die römiſche Akademie als eine Einrichtung der Vorfahren wieder hergeſtellt; es war ihr zudem ganz Recht, durch die Fürſorge für die jungen Talente die Kunſt in eine gewiſſe Abhängigkeit vom Staat zu bringen und über ihre Leiſtungen eine Art von Aufſicht zu führen. Sie hatte nichts gegen das regelfertige Formenweſen der Schule, da der alte Inhalt der Römertugend und republikaniſchen Geſinnung aus ihm gewichen war und nun ſeine am Ueberkommenen feſthaltende und geübte Geſetzmäßigkeit ein ganz bequemes Gefäß abgab für einen neuen, der Regierung erwünſchten Inhalt.

Soweit aber dieſe Kunſt noch ſelbſtändig war, konnte man ſie ruhig gewähren laſſen. Denn ſie hatte ſich verloren in die bunte Geſtaltenmenge der Mythologie, mit der ſie nun ein bedeutungsloſes Spiel trieb. Der Verſuchung, die der Malerei von jeher nahe liegt, an den nackten Gottheiten und der heiteren Sagenwelt der Antike die ſinnlich reizende Seite hervorzuheben, hatte ſchon die Kunſt des Kaiſerreichs nicht widerſtanden; jetzt ergab man ſich ihr um ſo bereitwilliger und emſiger, als man ſo auf neue Erfolge hoffen durfte. So waren ſeit der Rückkehr der Bourbonen die Liebesſcenen der Götter und Halbgötter, Pſyche und Aphrodite in allen möglichen Zuſtänden an der Tagesordnung, und der Hof, der zwar tugendhaft geworden, aber doch von dem lockeren Blut der Vorfahren noch ſo viel in ſich haben mochte, um derlei nicht ohne Wohlgefallen anzuſehen, ließ die Anhänger der klaſſiſchen Weiſe gerne gewähren. Uebrigens verhielt ſich dieſe Kunſt zu der ähnlichen Gattung der Rokokozeit ungefähr ebenſo wie der reſtaurirte Hof zu dem Ludwigs XV.: ſie war zwar ehrbarer und von einer gewiſſermaßen anſtändigen Nacktheit, indem ſie noch immer auf die klaſſiſche Linie und das Vorbild der Antike pochte, aber ausdruckslos, langweilig und lag in den letzten Lebenszügen. Man wollte anmuthig ſein und zugleich in der Zeichnung korrekt bleiben; aber abgeſehen davon, daß man das warme ſchwellende Leben des Fleiſches wiederzugeben auch nicht entfernt im Stande war, ging die beabſichtigte Grazie in der todten, den Alten ohne Verſtändniß abgeſehenen Formeneleganz vollſtändig verloren. Außer dem obengenannten Ducis waren in dieſer Weiſe namentlich noch thätig: Joſeph Ferdinand Lancrenon, Schüler von Girodet, Jean Joſeph Anſiaux, Schüler von Vincent (1764—1840), Paulin Guérin (1783—1855,

außerdem fleißiger Portraitmaler), Louis Edouard Rioult (geb. 1780), Pierre Félix Trézel (1782—1855), Schüler von Prudhon, deſſen Weiſe ſich anzueignen er ſich vergeblich bemühte. Auch die anderen Nachfolger der David'ſchen Zeit, von denen gleich die Rede ſein wird, griffen bisweilen — wie David ſelber am Ende ſeiner Tage — in dieſes nicht undankbare Fach hinüber. So beliebt war eine Zeit lang dieſe etwas lüſterne Grazie, daß ſelbſt das alte Teſtament für ſie ſeine Stoffe hergeben mußte. Es war Herſent (ſ. unten), der 1822 mit einem ſolchen Bilde, das Ruth und Booz auf dem Liebeslager im Morgendämmerlichte darſtellte*), das Publikum um ſo mehr gewann, als man ſich erzählte, daß Ludwig XVIII. ſelber eine ſolche heilige Anſpielung auf eine Leidenſchaft ſeines alten Herzens für eine junge Künſtlerin gewünſcht habe.

Nur ein Ausläufer der Epoche, welche David beherrſcht hatte, ein Schüler Vincents, Edouard Picot (1786—1863) wußte in derartigen Darſtellungen über die gewohnte Mittelmäßigkeit hinauszukommen und eine gewiſſe Wirkung zu erreichen. Sein Amor, der ſich eben vom Lager erhebend die ſchlafende Pſyche verläßt**), hatte im Salon von 1819 einen unbeſtrittenen und nicht ganz unverdienten Erfolg. In der That war Picot ein angenehmes Talent, das ſolchen Motiven mit einer mehr natürlichen Einfachheit und einem wärmeren, leuchtenden Farbenton, als ſonſt der Schule eigen war, ein gefälliges Leben zu geben verſtand und insbeſondere in die Darſtellung heiterer ruhiger Scenen eine gewiſſe Stille und Wahrheit der Empfindung zu bringen ſtrebte. Der Art ſind auch ſein Oreſtes, der von der Verfolgung der Furien im Schooße der Elektra ausruht, und ſein Raphael mit der Fornarina (beide 1822)***), ſelbſt ſeine Verkündigung Mariä (1827) iſt in demſelben Geiſte behandelt. Ihn trieb offenbar ſeine eigene Natur zu den reizenden Stoffen der Mythenwelt und mit einem tieferen Sinn für die edle Anmuth einer klaſſiſch gebildeten Form und Bewegung ſuchte er ſie wiederzugeben. Als dann die romantiſche Schule durchgeſchlagen hatte, bemühte er ſich mit der Formenreinheit des ſtrengeren Styls das wärmere Gefühl und die maleriſche Anſchauung derſelben zu verbinden: wozu freilich ſeine Kraft nicht ausreichte, ſo daß er über die alte Schule doch nicht hinauskam. Immerhin gehören von den Plafonds des Louvre und des Pariſer Stadthauſes die ſeinigen (dort: zwei Allegorien, die eine auf das

*) Geſtochen von Tardieu.
**) Geſtochen von Burdet.
***) Geſtochen von Garnier.

Kulturverhältniß Egyptens zu Griechenland, die andere auf den Untergang vom Pompeji und Herkulanum; hier: die Gerechtigkeit, an die verdienten Männer Frankreichs Kränze austheilend) zu den beſſeren: es ſpricht aus ihnen eine maßvoll bewegte Phantaſie, ſie ſind mit Sinn und Geſchmack angeordnet, die Geſtalten im Schwung der Linie, ſowie das helle, zarte Kolorit, wenn auch noch in der überkommenen Manier befangen, doch von größerem Reiz. Das Gleiche gilt von ſeinen religiöſen Gemälden (in der Apſis der Notre-Dame de Lorette Madonna mit Apoſteln und Engeln, in der Apſis der Kirche Saint Vincent de Paul koloſſaler Chriſtus mit den Propheten, nach byzantiniſchem Muſter einfach ſtatuariſch angeordnet): ſo wenig ſie den Vergleich mit den Flandrin'ſchen Arbeiten (vergl. das folgende Buch) aushalten können, ſo ſehr unterſcheiden ſie ſich wieder zu ihrem Vortheile von der blos akademiſchen Manier der übrigen kirchlichen Wandmalereien der Schule. Picot, der mit ſeinem anziehenden Talent eine tüchtige Kenntniß ſeiner Kunſt verband, bildete eine nicht geringe Anzahl von Schülern, die wir ſpäter unter den neueren Anhängern der idealen Anſchauungsweiſe antreffen werden.

Neben jenen anmuthigen Stoffen behandelten natürlich die Anhänger der alten Weiſe mitunter noch immer ernſte und tragiſche Motive aus der antiken Sage und Geſchichte. Dieſe waren jetzt lediglich ein Vorwand geworden, um die gewohnten akademiſchen Formen in mannigfaltiger Abwechſelung anbringen zu können, gleichſam die Kleiderſtöcke für die klaſſiſchen Häute und Gewänder, und ſo trug gerade dieſe Gattung das Gepräge des Maskenhaften und Verſteinerten, zu dem ſich der klaſſiſche Styl in hohle Manier auslaufend verfeſtigt hatte, am deutlichſten an der Stirn. In dieſer Erſtarrung wird die pathetiſche, theatraliſche Bewegtheit der Schule abſchreckend und lächerlich zugleich, wie die ſinnloſe aber geſpreizte Wuth eines ſchlechten Schauſpielers. Außer den Frühergenannten (S. 123) gehören hierher die einſchlägigen Werke von Jérôme-Martin Langlois (1779—1838), der 1817 mit ſeiner Kaſſandra einen Erfolg erlebte, François Delorme (1783—1859), Paul-Aimable Coutan (1792 bis 1837), Hyacinthe Debay (geb. 1804), ſowie die Bilder der Art von den weiter unten Angeführten, die wenigſtens in anderen Fächern aus dieſem lebloſen Schematismus herauszukommen ſuchten. Ueber alle dieſe Produkte, die zum größten Theil in die zwanziger Jahre fallen, doch auch vereinzelt, wie verſteinerte Zeugen einer untergegangenen Welt, noch in die dreißiger Jahre hineinragen, ſchlugen die Wogen der romantiſchen

Kunstweise vernichtend zusammen; sie sind jetzt wie weggespült, verschollen und vergessen.

Aber noch hatten in den ersten Jahren der Restauration die Anhänger der klassischen Schule volles Ansehen und das Monopol der historischen Kunst. Sie waren es, welche die Preise gewannen, die sie als Pensionäre der französischen Akademie nach Rom führten, und diese war von jeher, auch schon unter dem alten Regime, die Pflanzstätte eines konventionellen an die Antike sich anklammernden Idealismus gewesen. Natürlich also, daß sich die Bourbonen mit ihren Bestellungen an die Klassiker wandten, sobald es sich um monumentale Ausschmückung der Kirchen und Paläste handelte. Daran aber wurde schon bald nach dem Regierungsantritt Ludwigs XVIII. eifrige Hand gelegt. Dem bourbonischen Regiment lag der Gedanke nahe, der neuen Aera im Gegensatz zum Kaiserreich durch die Pflege der Künste einen erhöhten Glanz zu geben und so die fruchtbaren Folgen des wiedergewonnenen Friedens dem Lande doppelt fühlbar zu machen. Und in der That entspann sich mit den zwanziger Jahren zwischen dem Ministerium des Innern, dem des königlichen Hauses und der Präfektur der Hauptstadt ein förmlicher Wetteifer, um die öffentlichen Gebäude mit monumentalen Malereien zu versorgen. Hier zum ersten Male tritt uns entschieden ausgeprägt der Zug unseres Jahrhunderts entgegen, die Kunst von Staatswegen mit Treibhausmitteln in die Höhe zu bringen, nicht aus dem Bedürfniß nach einer in das Leben eingreifenden und es veredelnden Formenwelt des Schönen, sondern aus dem absichtsvollen Bewußtsein eines gönnerhaften Mäcenatenthums. Vorab galt es, die Säle und Gemächer des Louvre als des wiedergewonnenen Königssitzes zu schmücken. Hier waren denn sowol die mythologischen Gestalten als die herkömmlichen allegorischen Figuren wol am Platze. Nur traf es sich jetzt öfter, da die Regierung, um in das Ganze System zu bringen, den Künstlern die Vorwürfe näher bestimmte und den Zweck der Räume in den Gemälden ausgesprochen haben wollte, daß ganz neue, seltsame Personifikationen auftraten und die Allegorien zu unlösbaren Räthseln wurden. Wieder ein Zeichen der Zeit; in den Kunstepochen der Renaissance und des Rokoko bewegten sich die allegorischen Figuren in einem gewohnten Kreis von Vorstellungen und hatten somit von vornherein ein dem Beschauer vertrautes Gesicht, in das sich leicht von der Hand des Künstlers Leben und Reiz bringen ließ. Bei jenen neuen Aufgaben dagegen ließ sich meistens das gegebene Motiv zur vollen künstlerischen Erscheinung gar nicht herausbilden.

Die Ausſchmückung des Louvre lief durch eine ganze Reihe von Jahren fort; noch gegen Ende der Regierung Karls X. wurden die Sitzungsſäle des Staatsraths mit allegoriſchen Darſtellungen verſehen, in denen die Weisheit, die Charte und das Geſetz zwar ſehr unklare, aber anſpruchsvolle Rollen ſpielten. Als man mit Ausgang der zwanziger Jahre die zur Aufnahme von Kunſtſammlungen (Muſeum Karls X. und franzöſiſche Schule) beſtimmten Räume mit Deckengemälden ausſtattete und die Motive dazu der Kunſtgeſchichte und der Vergangenheit Frankreichs entnahm, zog man wol auch einige Talente der jüngeren Generation hinzu, größtentheils aber waren es die Nachzügler der David'ſchen Zeit, deren Händen alle jene Arbeiten und damit die Ausbildung des monumentalen Styls anvertraut wurde. Der hierhergehörigen Arbeiten von Gros und Picot, die ſich vor den andern auszeichnen, iſt ſchon gedacht; die außerdem vorzugsweiſe beſchäftigten Maler, alle aus den Schulen Davids, Regnaults und Vincents hervorgegangen, waren der früher genannte Meynier, Abel de Pujol (1785—1861), Joſeph Blondel (geb. 1781), Jean-Baptiſte Vinchon (1789—1855), Jean Baptiſte Gaſſies (1786—1832), François Goſſe (geb. 1787); dann François-Joſeph Heim (geb. 1787), Michel Drolling (1786—1851), Alexandre Fragonard (1780—1850), Jean-Baptiſte Mauzaiſſe (1784—1845); endlich noch Alaux und Couder, deren eigentliche Thätigkeit jedoch ſpäter und in eine andere Periode fällt. Von dieſen ſind die Bilder der Meynier, Blondel, Vinchon, Gaſſies und Goſſe in der ſteifen, gezierten und lebloſen Idealität der Schule ſtecken geblieben, in der verſchmelzenden klaſſiſchen Behandlungsweiſe zur charakterloſen Geleckтheit fortgegangen; ſie ſtehen mit jenen antike Motive behandelnden Machwerken auf einer Linie, über die denn auch ihre Urheber, ſelbſt wenn ſie ſpäter, wie Gaſſies und Goſſe, zur eigentlichen Geſchichtsmalerei übergingen, Zeitlebens nicht hinausgekommen ſind. Namentlich iſt Blondel, von der Regierung viel verwendet und von unermüdlicher Fruchtbarkeit, ein bezeichnender Typus der ganzen Gattung; nach dem gut eingelernten Recept der Schule ſchüttelte er die Bilder dutzendweiſe aus dem Aermel und ſuchte ihnen mit einer ſüßen, bunt dekorativen Manier ein gefälliges Anſehen zu geben. Dieſen nahe verwandt, aber durch ein gewiſſes Geſchick rhythmiſcher Anordnung und eine in der Konvention wenigſtens korrekte Zeichnung etwas bedeutender iſt Abel de Pujol. Ein Muſter dafür, wie weit es ſich in jener Schule bringen ließ, wenn der Künſtler gelernt hatte, was ſich lernen ließ, und zwar ohne eigene

Anſchauung und Phantaſie, aber mit einer gewiſſen Leichtigkeit des Schaffens ſeine Kenntniſſe des Nackten und der Gewandung bei der Behandlung antiker und allegoriſcher Stoffe bald in dieſer, bald in jener Gruppirung anbrachte. Sein Hauptwerk, über der großen Louvretreppe, die Wiedergeburt der Künſte (am Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich: Aufſchwung der bildenden Künſte zum Genius aus den Umſchlingungen der Nacht, des Fanatismus und der Unwiſſenheit!) in ziemlich unverſtändlicher Weiſe darſtellend (1819) iſt bei dem Ausbau des Schloſſes mit der Treppe verſchwunden (über ſeine Kirchenfresken ſ. unten); was ihn aber ſicher mehr kennzeichnet, ſind die bekannten grisailles, grau in grau ausgeführte, und mit abſichtlicher Täuſchung das Relief in ſeinen Erhöhungen und Vertiefungen nachahmende Gemälde, die ebendeßhalb auch ganz im plaſtiſchen Styl gehalten ſein müſſen (im Louvre und in der Börſe). In dieſer Gattung, die in den zwanziger Jahren beliebt war (im Louvre auch von Vinchon und Goſſe, doch nicht mit gleicher Fertigkeit angewendet) und noch jetzt den Laien überraſcht, war denn endlich die klaſſiſche Schule auf ihren richtigen Ausdruck herabgebracht: dieſe Malerei, von vornherein auf ſkulpturartige Erſcheinung angelegt und für das ſeelenvolle Leben der Farbe verſchloſſen, entledigte ſich endlich derſelben, da ſie ihr unbequem war und ſuchte durch trügeriſchen Schein die Wirkung des farbloſen Bildwerks zu erreichen.

Die übrigen indeſſen von den oben Angeführten hielten weniger ſtreng an der überlieferten Art feſt und bemühten ſich, beweglichere Naturen und von dem Erfolg der romantiſchen Kunſtweiſe angetrieben, dieſe mit jener zu vereinigen. Es zeigt ſich das ſchon — nach der Mitte der zwanziger Jahre — in den ſpäteren allegoriſchen Louvreplafonds. Zwar behalten dieſe Maler, die Drolling, Heim, Fragonard, Mauzaiſſe, Alaux, das Streben nach idealer Würde bei, das ſie von David überkommen hatten, aber ſie ſuchten mit der hergebrachten ſtyliſirenden Auffaſſung einen lebhafteren Farbenſchein, eine größere Freiheit der Bewegungen, eine keckere Behandlung zu verbinden. Sie haben ſich auf dieſe Weiſe ihrer Zeit einen gewiſſen Ruf erworben, aber ein eigenthümlich hervortretendes Talent iſt keiner von ihnen. Auch Heim nicht, den man dafür hat erklären wollen. Zwar zeigten ſeine erſten Werke, namentlich aus der Heiligengeſchichte (Martyrerthum der Heiligen Cyr und Julietta in der Kirche St. Gervais 1819, des hl. Hippolyt in der Notre-dame 1822, Scene aus der Zerſtörung von Jeruſalem im Luxembourg 1824), in denen er die bewegtere

Kompoſitionsweiſe des ſiebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, ſo auch die (S. 5 erwähnte) dreiſtöckige Eintheilung wieder aufnahm, eine gewiſſe Kraft und Breite der Zeichnung und effektvolle Gegenſätze von Licht und Schatten nach der Weiſe der Caracciſten. Sind aber ſchon hier die Köpfe ſchwach und die Bewegungen ins Geſpreizte getrieben, ſo iſt gerade in ſeinen ſpäteren Arbeiten eine Flüchtigkeit der Form und Leere des Ausdrucks, im Kolorit eine Buntheit oder ein Wechſel von Weiß und Schwarz, die ihn nicht mit Unrecht in den dreißiger Jahren zum Geſpötte der Romantiker gemacht haben. Ueberhaupt iſt die Flüchtigkeit und Nachläſſigkeit der Ausführung, zu der ſich dieſe Maler durch die beſtellten, nach der Elle gemeſſenen Dutzendbilder verleiten ließen, ein Merkmal der herabgekommenen Schule; es ließ ſich leicht und raſch nach der überlieferten Schablone arbeiten, und indem man das Eine und Andere den Koloriſten abſah, eine äußerlich dekorative Wirkung erreichen. Und ſo ergab ſich, daß eine ſo oberflächliche Vermittlung zweier Richtungen die Kunſt nur noch mehr herunterbringt. Was jene von David hätten behalten können, die Kenntniß und ſtrenge Durchbildung der Form, ging bald verloren; dagegen blieb ihnen das Geſpreizte der akademiſchen Manier und was ſie Neues ſich aneigneten, beſchränkte ſich auf eine kokette Buntheit der Erſcheinung und eine flüchtige Bravour der Darſtellung, die den idealen Motiven am wenigſten anſtehen.

Wie bemerkt ſind in den ſpäteren Malereien des Louvre auch Vorgänge aus der Geſchichte Frankreichs behandelt. Wir haben früher geſehen, wie die Bourbonen die Rückkehr der Kunſt zu der Geſchichte ihrer Vorfahren und daher die Lyoner Schule begünſtigten. Hatte dieſe aber in ſittenbildlicher Auffaſſung mehr die gemüthliche Seite jener Zeiten hervorgehoben, ſo ſollten die Vertreter des alten Königsgeſchlechts doch auch in der Größe ihrer hiſtoriſchen Rollen oder als erhabene Beſchützer der Kunſt und Geſittung in das Gedächtniß des Volkes zurückgerufen werden. Natürlich wurden dieſe Vorwürfe, zu deren monumentaler Darſtellung eine gewiſſe Größe der Auffaſſung und des Ausdrucks erforderlich war, den Nachfolgern der klaſſiſchen Kunſt übergeben. Dieſe hatten ſich von Anfang an nicht geſträubt, den antiken Mantel nach dem neuen Winde zu hängen, der ſich aus der politiſchen Umkehr der Dinge erhoben hatte; ſie ließen ſich gern herbei, die ideale Welt bisweilen zu verlaſſen und ihre Stoffe der nun fleißig durchſuchten franzöſiſchen Geſchichte, dann der neueren überhaupt zu entnehmen. Es traf ſich öfters auf den damaligen Ausſtellungen,

daß derſelbe Vorgang von Malern verſchiedener Richtungen, ſei es aus Auftrag, ſei es aus freier Wahl, behandelt war: ſo 1817 der Tod des heiligen Ludwig (IX.) von Rouget, Meynier und Ary Scheffer, wie denn überhaupt das Leben dieſes Königs, auf das die Bourbonen mit Stolz als das Muſter ihres Hauſes zurückblickten, für die Künſtler dieſer Zeit einen unerſchöpflichen Stoff abgab (Epiſoden aus ſeinen Kreuzzügen von Guillemot, Gaſſies, Lethière). Von den oben Genannten waren es beſonders Alaux, Drolling und Fragonard, die von der Regierung zu einer derartigen Verherrlichung ihrer Vorfahren im Louvre verwendet wurden; der zweite lange in den antikiſirenden Darſtellungen der Schule befangen und erſt ſpäter bemüht, indem er ſich mehr der Natur zuwendete, von der neuen Kunſtweiſe Manches anzunehmen; der dritte von ſtaunenswerther Leichtigkeit der Produktion und oberflächlicher Gewandtheit, aber die konventionell bewegte, theatraliſche Manier der klaſſiſchen Richtung unermüdlich wiederholend. Außer dieſen war namentlich Georges Rouget (geb. 1785) durch ſeine Epiſoden aus der Geſchichte der franzöſiſchen Könige bekannt (Scenen aus dem Leben Franz I.; Hauptwerk: Heinrich IV. vor der Kirche St. Denis in Gegenwart des Volkes und einer Anzahl von Biſchöfen feierlich den proteſtantiſchen Glauben abſchwörend, 1833); Arbeiten von geſchickter Anordnung und nicht ohne Farbenwirkung, denen man aber ſchon damals eine ermüdende Einförmigkeit vorwarf und welche der Beſtimmung, die einige erhielten, als Muſter für Gobelinteppiche zu dienen, kaum werth waren. Auch in dieſe Gattung bringen natürlich die Nachfolger Davids den klaſſiſchen Faltenwurf mit und das hergebrachte ausdrucksloſe Geberdenweſen, dem ſich die reiche Mannigfaltigkeit der neueren Koſtüme und Kulturformen gut oder übel fügen muß; in dem hohlen Schein dieſes pathetiſchen Idealismus wird dann das lebloſe Gepränge ſolcher hiſtoriſcher Ceremonienbilder zum komödienhafter Mummenſpiel. Dieſer Behandlungsweiſe entſprach die Auffaſſung, mit der man damals an die Geſchichte herantrat. Nicht die großen weltbewegenden Züge der Vergangenheit wollten die Bourbonen dargeſtellt ſehen, ſondern rührende anekdotenhafte Momente aus dem Leben ihrer Ahnen, oder feſtliche Scenen, in denen dieſe irgendwie die Huldigung des Volkes empfingen. Dieſe Kunſt, die monumental ſein ſollte, war der Genremalerei der Lyoner Schule doch darin gleich, daß ſie die Geſchichte nur an ihrem äußerſten Kleide zu faſſen und gleichſam nur in den ſtillen Winkeln ihres Privatlebens zu belauſchen wußte. Stand dies aber jener in dem beſcheidenen Rahmen, in dem ſie auftrat,

ganz wol an, ſo wird dagegen die andere, indem ſie dieſem Hausrock die Toga einer ſteifen und geſpreizten Feierlichkeit umwirft, geradezu lächerlich. Für die Entwickelung der modernen Kunſt ſind daher dieſe Machwerke ohne alle Bedeutung und aus der ganzen Gattung nur das früher erwähnte Bild von Gérard (S. 106) der Erinnerung werth.

Doch die Bourbonen hatten noch mehr zu thun, als ihre Paläſte mit weltlichen Gemälden zu ſchmücken. Die Kirche, die ſchon unter dem Kaiſerreiche wieder zu Ehren gekommen war und nun unter der Reſtauration vollends in alle ihre alten Rechte wieder eingeſetzt wurde, mußte auf's Neue mit chriſtlichen und Heiligenbildern ausgeſtattet werden. Hier indeſſen war die Malerei nicht gleich aus freien Stücken bei der Hand. Sie war zu tief in das Heidenthum der Antike eingedrungen und zu lange der religiöſen Dinge entwöhnt, als daß ſie ſofort aus ſich ſelber den Rückweg zur Kirche gefunden hätte. Daher war ihr diesmal die Literatur vorangegangen. Chateaubriand, Lammenais und Bonald hatten die Umkehr zum poſitiven Chriſtenthum ſchon vollzogen, als die Malerei immer noch nur auf Beſtellung von oben und nicht aus eigenem Antrieb mit den chriſtlichen Stoffen ſich abgab. Die kirchliche Geſinnung ſelbſt der Kammer in den erſten Regierungsjahren Ludwigs XVIII. und die Neigung für die alten Ordnungen, welche im Rückſchlag gegen das vorangegangene Jahrhundert und die Revolution eine Zeitlang die mittleren Klaſſen erfüllte, hatte in der bildenden Kunſt noch keine Wurzeln geſchlagen und ohnedem den froſtigen Idealismus der Klaſſiker gegen ſich; von der romantiſch-chriſtlichen Stimmung, die ſchon im zweiten Jahrzehnt unſerer Epoche die deutſche Kunſt ergriff, iſt in Frankreich zu derſelben Zeit auch nicht eine Spur zu entdecken. Zu bald — ſchon mit dem Anfang der zwanziger Jahre — durchwehte dann die gebildeten Klaſſen der friſche Luftzug einer neuen geiſtigen Bewegung, als daß die kirchlichen Dünſte ſich in der Atmoſphäre hätten feſtſetzen können, und wenn auch beide noch eine geraume Zeit miteinander ſtritten, ſo war doch natürlich, daß der neue Aufſchwung der Malerei vorerſt mit jener freieren Regung Hand in Hand ging. Es fanden ſich alſo keine neuen Kräfte, welche die Regierung für ihre chriſtlichen Bedürfniſſe hätte verwerthen können. Sie mußte ſich hierfür ebenfalls an die Ausläufer der David'ſchen Zeit wenden, die ſich denn auch, vom geiſtigen Princip des Meiſters längſt abgefallen, zu dieſer neuen ungewohnten Arbeit willig finden ließen. In der That die rechten Leute, um dem theokratiſchen Zuſchnitt der öffentlichen Zuſtände Ausdruck zu geben, der ſchon

in den letzten Jahren Ludwigs durch den Einfluß der Partei Artois immer mehr um ſich griff, mit dem Regierungsantritt Karls X. aber in voller Macht eintrat: dem leeren Gepränge mit den wieder hervorgeholten Formen des kirchlichen Kultus und dem abgeſchmackten Ceremoniell der Königsſalbung entſprach nicht übel der hohle Formalismus, zu dem jene Schule entartet war.

Schon im Salon von 1819 nahmen die von der Pariſer Präfectur und die für die Provinzſtädte von der Regierung beſtellten Kirchenbilder einen bedeutenden Raum ein: ſie gaben dieſer Ausſtellung und den nächſtfolgenden ein ebenſo entſchiedenes Gepräge, wie vordem die Kunſt des Kaiſerreichs von den Schlachtenbildern empfangen hatte. Von den genannten Künſtlern waren von 1817—1830 auch in dieſer Gattung faſt alle vertreten: Picot, Pujol, Heim, Blondel, Delorme, Gaſſies, Dejuinne, Drolling, Mauzaiſſe, Rouget, Goſſe; zu dieſen kamen noch: Charles Guillemot (1787—1831), Bernard Gaillot (geb. 1780) und Jerôme Lordon; etwas ſpäter endlich Joſeph Foreſtier und François Caminade (1783—1862). Begreiflich, daß nun auch Chriſtus, die Apoſtel und Heiligen in den „klaſſiſchen" oder vielmehr akademiſchen Körperbau und die der Antike entnommenen Bewegungen eingezwängt wurden; darüber ſchwebte zwar die ganze Scenerie des Himmels und die Glorie der Cherubim, aber ebenfalls mehr oder minder mit dem bekannten klaſſiſchen Mantel drapirt; das Ganze pomphaft ohne Größe, aufgeregt ohne Stimmung, pathetiſch ohne Empfindung, die natürlich die Maler um ſo weniger in ihre Figuren bringen konnten, als in ihnen ſelber auch nicht eine Spur davon war. So ſind dieſe Bilder ſelbſt dann widerwärtig, wenn ſie, was nur bei wenigen der Fall iſt, in der Form und Bewegung mit Sorgfalt durchgeführt ſind. Das alte Gewand, um den neuen, aber lebloſen Körper geſchlagen, paßte dieſem nicht und wurde ſo ſelber formlos. Um dem Mangel am Ausdruck inneren Lebens, den man wol empfand, abzuhelfen, griff man gern nach den furchtbaren Motiven, den Leiden und Todeskämpfen der Märtyrer, behielt aber doch für die Schilderung der Affekte und Leidenſchaften die alte theatraliſche Manier bei: oder man ſuchte das Zierliche, Liebliche und fiel in das ſüßlich Moderne und lahme Sentimentalität. Für jene Manier ſind Heim und Gaſſies (Martyrium des heil. Appian, 1824) bezeichnende Typen, für dieſe namentlich Caminade, der mit derartigen niedlichen Madonnenſcenen in bunter freundlicher Färbung faſt Erfolg hatte.

Indeſſen der Regierung war es mit dieſen Bildern, welche an die

Kirchen Dutzendweiſe abgegeben wurden, nicht genug. Sie wollte der monumentalen Kunſt des ſtrengen Styls einen gründlichen Aufſchwung geben, indem ſie die Freskomalerei, welche die David'ſche Zeit ganz vernachläſſigt hatte, wieder anregte. Die vorerwähnten Plafonds waren ſämmtlich in Oel auf Leinwand gemalt und dann auf die Decken geſpannt; man empfand nun den äußeren Nachtheil des durch den Oelglanz hervorgebrachten Schillers und dachte wol, auf jene Weiſe ſowol dieſen zu vermeiden, als die gediegene Ruhe und Klarheit der Erſcheinung, ſowie die edle Einfachheit der Formen, deren die monumentalen Werke bedürfen, erreichen zu können. Dabei handelte es ſich freilich zunächſt um Wiederauffindung der Freskotechnik, eine Arbeit, die um ſo ſchwerer wurde, als mit dem Bruch der Zeiten die alte Tradition völlig abgeriſſen war. In der That ſind denn auch, techniſch betrachtet, die in Frankreich gemachten Verſuche faſt alle mißlungen (ſchwarz und grau, oder unangenehm bunt und roh), während die deutſchen, namentlich in den zwanziger Jahren vorgenommenen, wenn auch hinter den früheren Epochen weit zurückbleibend, doch glücklicher waren. Doch ſelbſt, wenn die Technik untadelhaft geweſen wäre, die Leute, denen man jene monumentalen Aufgaben anvertraute, hätten ſie künſtleriſch doch nicht zu löſen verſtanden. Sie waren Vinſchon (Kapelle des Mauritius), Pujol (Kapelle des Rochus) und dem noch ſchwächeren Guillemot (Kapelle des Vincenz von Paula, alle drei in der Kirche St. Sulpice 1822—24) zugefallen und, wie ſich denken läßt, von denſelben in der gewohnten ſchablonenhaften Weiſe ausgeführt worden. Von allen dieſen Malern läßt ſich die gehaltvolle Einfachheit der Phantaſie, die Breite der Anſchauung, die Herrſchaft über die Form und vor Allem die Größe der Auffaſſung, welche die monumentale Kunſt erfordert, natürlich nicht erwarten; von der Empfindung, ohne welche die religiöſe Kunſt nicht wol auskommen kann, nicht zu reden. Daher läßt ſich an ihnen nicht bemeſſen, was die moderne Malerei in der religiöſen Darſtellung zu erreichen im Stande iſt. Das iſt erſt da möglich, wo die vorgeſchrittene Kunſt ſich mit tieferem Sinn und Ernſt auch dieſer Aufgaben bemächtigt und wo zugleich aus der eigenen Geſinnung ihrer Vertreter heraus der Katholicismus auf dem Felde der Malerei eine ähnliche äſthetiſche Neubelebung erfahren hat, als ſchon vor den zwanziger Jahren namentlich durch Chateaubriand auf dem Gebiete der Literatur. —

Alle dieſe Nachzügler der David'ſchen Richtung, durch das akademiſche Herkommen zu äußerlichen Ehren gelangt und von der Regierung begünſtigt, haben nebſt der Lyoner Schule im Ganzen genommen doch nur die Be-

deutung, die ungewisse Mitte zwischen einer abgelaufenen und einer neuen erst sich bildenden Kunstepoche zu bezeichnen. Wol suchten sie sich zum Theil von der todten Regel, welche der Geist Davids verlassen hatte, zu befreien; aber noch hatte sich ein neues Stylgesetz, eine neue Anschauungsweise nicht gebildet und so kamen sie über ein unsicheres Heruntasten nach malerischen Stoffen und über eine Behandlung nicht hinaus, welche diesen sich anzubequemen strebte und doch die leere Erhabenheit und die gesuchte Linie der David'schen Schule nicht los wurde. Der Malerei war mit dem Fall des Kaiserreichs der Boden entzogen, aus dem sie bisher ihre Nahrung genommen. Sie suchte nun, wo sie wieder festen Fuß fassen könnte, sie sah sich für die Phantasie nach einem neuen Inhalte um, ehe sie an eine neue Auffassungsweise sich wagte. Begreiflich, daß sie in dieser Ungewißheit zunächst sich willig vom politischen Zug der Dinge mit forttreiben ließ und der Zeitströmung folgte; sie erlangte so den Vortheil, gleich wieder in ein bestimmtes Stoffgebiet einzutreten. Daher hatte zuerst jene Richtung, welche das geschichtliche Genre ausbildete und im romantischen Sinne die Vergangenheit aufsuchte, einen bestimmt ausgeprägten Charakter. Sie war es auch, welche im Gegensatz zum plastischen Princip der David'schen Zeit zuerst auf das eigentlich *Malerische* ausging, das sie freilich nur im äußeren Apparat der Kulturformen fand. Daneben führte sie die *kunstgeschichtlichen Motive* in die moderne Malerei ein; so arm fühlte sich diese nach dem Verlust der christlichen Mythenwelt durch die Revolution, dann der antiken Sage und Geschichte durch die Restauration, daß sie von ihrer eigenen Vergangenheit zu zehren begann. Die Salons von 1817 und 1819 waren überfüllt mit Vorfällen aus dem Leben der Masaccio, Raphael, Michelangelo, Caracci, van Dyk, Rubens und Pouſſin, sowol von Seiten der Lyoner Schule als der David'schen Nachfolger. Andererseits griff die Kunst in dem Bedürfniß nach Stoffen, die einen gewissen malerischen Wurf schon mit sich bringen und den belebenden Durchgang durch eine farbige Einbildungskraft schon gemacht haben, kurzweg zu den poetischen Gestalten der romantischen Phantasie. Es war ihr bequem, statt des spröden Materials der Geschichte und Realität von der Dichtung schon zubereitete, sowol in die Anschauung als in das Gemüth flüssig übergegangene Stoffe zu behandeln, während ihr zugleich das romantische Epos einen Ersatz für die immer mehr erblassende Mythenwelt bot. Rinald und Armida, Angelika und Medor wurden in allen möglichen Situationen behandelt, auch von den Ausläufern der klassischen

Schule, wie denn z. B. Antoine Anſiaux (1764—1840) dieſe Gattung mit beſonderer Vorliebe betrieb. Man war der Kälte des antiken Ideals, wenn man ihm auch noch den pflichtmäßigen Zoll bezahlte, doch herzlich ſatt und ging auf einen ſeelenvollen Inhalt aus, der aus lebenswarmer Nähe zur Phantaſie ſowol als zum Herzen des Beſchauers reden ſollte. Aber die Genremaler blieben, wie wir geſehen, in dem ungewohnten Reichthum des Beiwerks, in der Aeußerlichkeit der alten Kulturhüllen ſtecken und die Idealiſten, welche denſelben Weg betraten, konnten ſich auch hier ihres ausdrucksloſen Formenweſens nicht entſchlagen.

Von beiden Richtungen alſo ließ ſich weder eine Erneuerung noch eine Fortbildung der Kunſt erwarten. Es iſt bezeichnend für jene Akademiker, daß ihre erſten Werke gewöhnlich ihre beſten waren; hatten ſie als „premiers grands prix de Rome“ ihre Studien in Italien (auf Staatskoſten) beendigt, ſo glaubten ſie das Ihrige gethan und nun die Anwartſchaft auf öffentliche Arbeiten zu haben. Eine ſolche geſchäftsmäßige Ausbeutung der Kunſt bringt das moderne Akademieweſen immer mit ſich und darin, daß gerade ihm die Beſtellungen der Regierung, ſomit die monumentalen Werke meiſtens zufallen, liegt eine der Urſachen für die faſt durchgängige Mittelmäßigkeit der Kunſt des großen Styls in unſerer Zeit. Dazu traten noch die verderblichen Folgen der einſichtsloſen Willkür, mit der die Bourbonen die verſchiedenen Arbeiten und Vorwürfe an die Künſtler, ohne ſich viel um die Eigenthümlichkeit ihres Talentes zu kümmern, blindlings und zufällig vertheilten. Das Gefühl für den Einklang von Stoff und Form wurde ſo vollends abgeſtumpft, die klaſſiſche Hülle zu dem einzigen, abgetragenen Mantel eines Provinztheaters, den Krieger und Prieſter, antike und moderne Helden bald ſo, bald anders ſich umwerfen müſſen.

Indeſſen waren doch unter jenen Nachfolgern der David'ſchen Epoche Einige, die durch ein entſchiedeneres Talent und gewiſſere Erfolge für einen neuen Aufſchwung der Malerei allerlei Hoffnungen erregten: neben Picot, von dem oben die Rede war, Louis Herſent (1777—1860), Schüler Regnaults und Auguſte Couder, Schüler Davids. Herſent, zuerſt den Fußſtapfen Davids und Girodets folgend, hatte das eine Mal ſeine Motive aus der griechiſchen Mythe, das andere Mal aus der Atala Chateaubriands geholt; bald aber war es ihm um eine eindringlichere, urſprünglichere Wirkung auf die Empfindung zu thun, als ſich mit den hergebrachten Darſtellungen erreichen ließ. Dazu kam ihm das anmuthige Spiel nackter Geſtalten mit dem Anflug ſinnlichen Reizes, das unter den Burbonen auf-

kam, ganz gelegen. Sein Daphnis, der der Chloë den Dorn aus dem Fuße zieht (1817), fand um ſo größeren Beifall (das Bild iſt in allen Manieren vervielfältigt worden)*), als hier der zierliche Roman des Longus in das Gezierte und die antike Anmuth der Figuren in moderne Grazie überſetzt iſt. Daneben jedoch war Herſent die Aufgabe geworden, Ludwig XVI. darzuſtellen, wie er im Winter 1788 eigenhändig unter die armen Landleute Geld vertheilt (Kopie im Muſeum von Verſailles)**). Hier war der Maler geſchickt genug, das Theatraliſche zu vermeiden und ſtatt deſſen bei einfacher Auffaſſung eine gewiſſe Wärme und Wahrheit des Ausdrucks in ſein Bild zu bringen; zudem fand die „geiſtreiche" Art Beifall, wie er des Königs Mildthätigkeit in Scene und mit der bäuriſchen Unbeholfenheit in Kontraſt geſetzt hatte, endlich der Verſuch, einen der Zeit ſo nahe liegenden Vorgang möglichſt treu und natürlich zu ſchildern. Für unſere Anſchauung freilich nimmt ſich dieſer erſte Schritt des Realismus noch ſehr linkiſch aus, auch ganz abgeſehen von der magern und froſtigen Malerei des Bildes, über die Herſent ſein Leben lang nicht hinauskam. Er hatte übrigens das Glück, immer Stoffe zu behandeln, die für das Publikum einen beſonderen Reiz hatten, ſo wieder 1822 „Ruth und Booz", deſſen oben gedacht iſt; und da er mit Geſchick und einer gewiſſen Gabe der Anordnung die intereſſanten Seiten dieſer Stoffe hervorzuheben wußte, wurde er unter der Reſtauration der Liebling der Geſellſchaft. Vom J. 1819 iſt ſein Hauptwerk, das ihm ſeinen eigentlichen Ruf verſchaffte: „Der alte Guſtav Waſa, von ſeinen Söhnen geſtützt den Thron herabſteigend, giebt den verſammelten Ständen ſeinen Segen". Das Gemälde, für den Herzog von Orleans ausgeführt, ging im J. 1848 im Palais royal zu Grunde, doch iſt uns die Kompoſition durch den meiſterhaften Kupferſtich von Henriquel Dupont erhalten. Es galt als eines der erſten der Ausſtellung, an dem die Zeitgenoſſen außer der tüchtigen Arbeit beſonders die Wahrheit der Charaktere und die Würde des Ausdrucks rühmten. In der That iſt die Mannigfaltigkeit der Empfindung in den verſchiedenen Figuren nicht ohne Talent wiedergegeben, namentlich aber die Anordnung durch ihre Klarheit und Lebendigkeit bemerkenswerth; die Behandlung freilich auch hier armſelig und die Bewegungen doch von dem übertreibenden Weſen der Schule nicht frei. Auch hatte ſich Herſent mit dieſem Bilde ausgegeben, denn was er ſpäter an größeren Gemälden hervorbrachte, war

*) Geſtochen von Laugier; von Gelée.

**) Geſtochen von Adam.

ohne alle Bedeutung und er ſelber zog vor, ſeine Beliebtheit als Portraitmaler auszunutzen. Da indeſſen mittlerweile der Kampf der romantiſchen Schule mit der klaſſiſchen hell ausgebrochen war, kam die Halbheit von Herſents Talent vollends zu Tage: mit keiner der Parteien wollte er es verderben, die alte Weiſe konnte er nicht ganz aufgeben, noch weniger die neue erreichen, und ſo blieb die Behandlung ſeiner Bildniſſe in einer ſchwankenden und charakterloſen Mitte zwiſchen beiden, die freilich als bequeme Mittelmäßigkeit dem Publikum ganz recht war. So blieb er eine Zeit lang der Portraitmaler der vornehmen Leute, dem ſelbſt noch das erſte offizielle Bildniß des Julikönigs zufiel. Seitdem aber ging es mit ſeinem Anſehen raſch abwärts und ſchon mit Ausgang der dreißiger Jahre völlig zu Ende.

Faſt den entgegengeſetzten Gang nahm Couder. Gleich ſein erſtes Werk „Der Levite von Ephraim“ (im Luxembourg)*) vom J. 1817 hatte entſchiedenen Erfolg und erregte große Erwartungen: hier fand man einen ſchrecklichen, die Empfindung packenden Moment — der heraustretende Levite findet in der Dämmerung des anbrechenden Tages, von der Fackel des ihm folgenden Dieners unheimlich beleuchtet, ſein mißhandeltes Weib an der Schwelle des Hauſes niedergeſunken (nach dem Buch der Richter, Kap. 19) — mit einer ungewohnten Bewegtheit des Ausdrucks und in einer ſtimmungsvollen Lichtwirkung wiedergegeben; auch iſt in dem Bilde, wenn es gleich die theatraliſche Manier der Schule nicht verleugnet, doch mehr von dem Leben natürlicher Bewegung. Zugleich zeigte Couder in einem Tode Maſaccio's, in dem ebenfalls eine gewiſſe Wahrheit der Empfindung iſt, ſein bewegliches Talent von einer ganz anderen Seite. Allein die Gemälde, welche er dann, die verſchiedenſten Stoffe — einmal auch Louis Philipp als Lehrer — behandelnd, raſch auf einander folgen ließ, blieben hinter jenen erſten Werken zurück und täuſchten ſo die Hoffnungen, die man in den jungen Künſtler geſetzt hatte. Schon daran, daß er den klaſſiſchen Motiven nicht entſagen mochte (Nachricht vom Siege bei Marathon; Caeſar an den Iden des März u. ſ. f.), ſowie in ſeinen mythologiſchen Louvreplafonds (1819), die bei haſtigen Bewegungen kalt und leblos ſind, und in den nach den Regeln der Schule behandelten Kirchenbildern trat ſeine Befangenheit in der alten Weiſe zu Tage; außerdem vermißte in dieſen ſpäteren Arbeiten die zeitgenöſſiſche Kritik mit Recht die

*) Geſtochen von J. L. T. Caron.

breite und ſichere Behandlung, die Feſtigkeit der Zeichnung und die Natürlichkeit des Ausdrucks, die den Maler zu Ruf gebracht hatten. So zeigte ſich auch Couder nicht als der Mann zu einer Erneuerung der Kunſt durch eine neue Anſchauung. In dem Gefühl, von dem Wege wieder abgekommen zu ſein, den er ſo glücklich betreten, verlor er mit dem Beifall des Publikums eine Zeitlang ſelber den Muth; und da ihm die monumentale Malerei ſein eigentliches Feld, dieſe aber damals in Deutſchland, namentlich in München durch die neuen Verſuche in Fresko einen Aufſchwung zu nehmen ſchien, ſo dachte er ſich dort neue Anregungen und neue Kenntniſſe zu erwerben. Indeſſen ſind die religiöſen Malereien, die er bald nach ſeiner Rückkehr ausführte, nicht viel anders und nicht beſſer. Das Gaſtmahl beim Phariſäer (Magdalena's Fußwaſchung, in der Madeleine) zeigt die moderne Auffaſſung, die um jeden Preis hiſtoriſch ſein will, in der Gruppirung der Figuren nach der Weiſe des Tricliniums und in der weltlichen Lebendigkeit derſelben, die doch auch wieder in das Geſpreizte fällt, während die Geſammtwirkung ohne alle Stimmung iſt; die Freskomalereien in St. Germain l'Auxerrois haben dann allerdings durch die geübtere Technik mehr Erſcheinung als die früher erwähnten Verſuche, ſtehen aber, ſüßlich und empfindſam, an künſtleriſchem Werth dem Bilde der Madeleine ganz gleich. Das freilich ließ ſich vorausſehen, daß der Maler von unſeren Nazarenern die wenigen techniſchen Handgriffe, die ſie ſich in der Freskoarbeit mühſam erworben hatten, allenfalls ſich aneignen, ſonſt aber, was die Ausübung ſeiner Kunſt anlangt, ſicher nichts lernen konnte. Couder endlich bewies erſt dann, daß die auf ſein Talent gegründeten Hoffnungen nicht ganz eitel waren, als er in der geſchichtlichen Malerei, die in den dreißiger Jahren zur Blüte kam, ein paſſendes und fruchtbares Feld fand. Doch iſt ſeiner hierher gehörigen Werke erſt ſpäter zu gedenken.

Allen Nachfolgern der David'ſchen Epoche iſt gemeinſam, daß ſie unfähig zu einer eigenthümlichen Anſchauung bald an die eine, bald an die andere Richtung ſich anlehnen und ſo von dem Lauf der Kunſtgeſchichte gleichſam mit fortgeſtrömt werden: wir ſehen ſie daher bald an dieſer, bald an jener Stelle wieder auftauchen. Dagegen ſind die jungen Talente, zu denen wir jetzt übergehen, feſt gezeichnete und entſchiedene Naturen, die aus ſich ſelber die Kunſt in neue Strömungen treiben, weil ſie der dunkel im Geiſte des Jahrhunderts ſich regenden neuen Anſchauung einen klaren und packenden Ausdruck geben.

Zweites Kapitel.

Der naturaliſtiſche Umſchwung der Malerei durch Géricault.

1.

Géricault.

Der neue Umſchwung in der Malerei erfolgte von einer Seite, von der man ihn am wenigſten erwartete: aus der Schule Guérin's. Gerade die Einſeitigkeit, mit welcher dieſer das ſchon ausgelebte Ideal ſeiner Richtung zur unumſtößlichen Regel machte, mußte das Joch deſſelben den jungen, feurigen, wahrhaft künſtleriſchen Naturen unerträglich machen; um ſo unerträglicher, als es Guérin zu der Vollendung der Form nicht gebracht hatte, zu welcher David, ſo weit es ihm ſeine Kunſt und Zeit überhaupt geſtatteten, gelangt war. Es war Théodore Géricault (geb. zu Rouen, 1791—1824), der den akademiſchen Zwang abſchüttelte und der Malerei mit einer neuen Anſchauung neue Impulſe gab.

Schon früh trieb den Knaben eine unüberwindliche Neigung, die von vornherein mit dem Widerwillen des Vaters zu kämpfen hatte, zur Malerei und vorab zur unmittelbaren Nachbildung des wirklichen Lebens, namentlich der Pferde, die er ſchon damals von allen Arten und in allen Stellungen zu zeichnen verſuchte und auf der Straße zu beobachten nicht müde wurde. Ungeduldig, ſich dem Trieb ſeiner Natur ganz hinzugeben, trat er, ohne den Ablauf der klaſſiſchen Schulbildung, die ihm ſein Vater geben ließ, abzuwarten, in das Atelier Carle Vernets ein. Bald indeſſen widerſtrebte ihm die Art dieſes Künſtlers, der blos das Pferd der eleganten Welt und dieſes nur mit einer gewiſſen äußerlichen Gewandtheit wiederzugeben wußte, und ſo ging er, zudem von dem Bedürfniß nach einer größeren ernſteren Auffaſſung getrieben, zu Guérin über. Doch der neue Meiſter verſtand ſich mit dem Schüler nicht. Er fand in den Skizzen, in denen dieſer ſeine aus der Wirklichkeit oder aus der Lectüre empfangenen Eindrücke zu veranſchaulichen

ſuchte, die Kunſt entwürdigt und rieth ihm die Malerei ganz aufzugeben, während ſeinerſeits Géricault zwiſchen den Agamemnon und Aeneas nicht heimiſch werden konnte und wenn er auch unter des Lehrers Augen deſſen Vorſchriften nachzukommen bemüht war, doch zu Hauſe ſich unbeirrt ſeinen Eingebungen und dem unwiderſtehlichen Zuge, den die Natur für ihn hatte, überließ. So konnte das Verhältniß nicht bleiben; ein geringfügiger Vorfall, eine für den Lehrer unangenehme Atelierpoſſe genügte, um es zum Bruch zu bringen. Als der Erſte ſchied ſo Géricault aus der Werkſtatt aus, welche die gährenden jungen Talente, die bald in die ganze Kunſt eine Umwälzung bringen ſollten, noch eine Zeit lang unter dem alten Druck niederhielt (neben jenem waren damals Delacroix, Scheffer, Cogniet und Champmartin in Guérins Schule). Er zuerſt auch ſuchte auf eigene Hand ſeinen Weg, indem er ſeitdem neben der Natur mit ſelbſtändigem eindringendem Auge die alten Meiſter zu ſtudiren begann. Was er bei Guérin gelernt hatte, konnte ihm wenig nützen und reizte ihn vielmehr zum Gegenſatz; aber doch kam ihm dieſe Lehrzeit darin zu gute, daß er ſich an einen Ernſt der Arbeit gewöhnt hatte, der ſich nicht mit dem zufälligen Ausdruck der augenblicklichen Eingebung begnügte, ſondern mit beſonnenem Geiſte das innere Bild hin- und herwarf, bis es reif zur künſtleriſchen Erſcheinung heraustreten konnte.

Als erſte Frucht ſeines ſelbſtändigen Studiums, ſtellte er 1812 den „Chasseur à cheval de la garde imperiale" aus, dem er dann 1814 den „Cuirassier blessé quittant le feu" folgen ließ. Gleich Anfangs erregten die beiden Bilder die allgemeine Aufmerkſamkeit, aber zu überraſchend kam die ungewohnte Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe, um ſofort einen unbeſtrittenen Erfolg zu haben. Solche lebensgroße (faſt koloſſale) Darſtellungen gewöhnlicher Motive aus der Gegenwart, in denen zudem in Bewegung und Ausdruck von der hergebrachten Art nichts zu finden war, erſchienen als eine gewagte Neuerung. Und doch empfand man, wie hier eine große, von einem mächtigen Inhalt erfüllte Anſchauung zu kecker, die Wahrheit der Natur packender Lebendigkeit voll und wirkſam heraustrat. In der That iſt auch in dieſen Gemälden ein Pathos: aber im Unterſchiede von dem Davids wirkt es auf den Beſchauer, auch auf den von heute, mit ergreifender, überzeugender Kraft. Es iſt in den Geſtalten nicht bloß die realiſtiſche Gegenwart der Perſönlichkeit, ſondern zugleich der tiefe Zug eines von höheren Zwecken bewegten Daſeins und die ſeelenvolle Beziehung zu einem großen Ganzen. Daß der „chasseur à

cheval" eigentlich das Bildniß eines Offiziers iſt, verſchlägt dabei nichts; gerade darin zeigte ſich der Künſtler, daß er die Individualität in ihrem eigenen Leben zu faſſen und doch zugleich in eine große Welt zu erheben, mit einem unendlichen Inhalt zu erfüllen wußte. Unter düſterem Himmel, in der Ferne das Getümmel des Kriegs, kühn voranſtürmend auf in mächtigem Satz vorſpringendem Pferd, das in meiſterhafter Verkürzung dem Beſchauer abgewendet iſt, zu ſeinen Soldaten anfeuernd faſt mit der vollen Breite des Körpers ſich zurückwendend, im Blick, in den nervigen Zügen und der ſicheren Bewegung ganz Muth und Kraft: ſo erſcheint der Reiter, ohne daß Géricault dieſe Auffaſſung geſucht hätte, als die lebendige Verkörperung der franzöſiſchen Armee, die in ſiegreichem Ungeſtüm die Welt eroberte: das Heldenthum des neunzehnten Jahrhunderts. Im Gegenſatz zu dieſem ſcheint der verwundete Cuiraſſier das ganze Elend des ruſſiſchen Feldzuges und den Schmerz des ruhmgekrönten, nun aber beſiegten Soldaten auszudrücken. Unter ſchweren, von einem unheimlichen Schimmer kaum erhellten Wolken, auf glatt abſchüſſigen Boden ſchleppt ſich der verwundete Reiter, ſein müdes Pferd am Zaume führend, traurig und hoffnungslos wankenden Schrittes weiter, Leiden und Ergebung gleich ſtark in den noch männlich ſchönen Zügen ausgeprägt. Spricht aus jener Geſtalt ein frohgeſteigertes Selbſtgefühl, ſo liegt auf dieſer die ganze Schwere einer gebrochenen Exiſtenz. Aber auch hier fehlt es nicht an einer geiſtigen Größe: dem Schmerz hält die Erhebung einer gefaßten Seele das Gleichgewicht und über das Elend ſcheint die innere Feſtigkeit, welche die Schläge des Schickſals ruhig hinnimmt, den Sieg davon zu tragen. So hatte es Géricault vermocht, in zwei einfachen Figuren die bedeutungsvollen Wechſelfälle des Standes, der das Zeitalter beherrſchte und entſcheidend in die Geſchichte eingriff, zum künſtleriſchen Ausdruck zu bringen.

Während die Laien wol empfanden, daß auf dieſe Weiſe die Wirklichkeit ideal angeſchaut und groß wiedergegeben war, ſtanden David und ſeine Anhänger den Bildern rathlos und daher verwerfend gegenüber. Sie konnten zwar die Breite und Beſtimmtheit der Zeichnung, die meiſterliche Behandlung der Form nicht läugnen. Aber die Art, wie hier mit ſchlagender Wirkung die Naturwahrheit feſtgehalten, das Leben in ſeiner friſchen Bewegung gefaßt war, der kühne Zug des Umriſſes, der markige, flotte Auftrag, der die Form in den ſatten Schein der Farbe ganz eintauchte: das Alles kam jenen unerwartet, unbequem und feindlich, da es das bedenkliche Zeichen des Umſturzes an ſich trug. Und doch war in dieſen Werken der Bruch

mit der klaſſiſchen Schule noch nicht ganz vollzogen. Noch zeigt ſich in beiden Geſtalten ein Streben nach ſchöner Form und einem würdevollen Schwung der Linie, ja die Bewegung des ſich umwendenden Reiters, gleichſam auf der Spitze begeiſterter Erregung gegriffen, ſtreift ebendeßhalb, ſo ſicher und ausdrucksvoll ſie iſt, hart an die Grenze des Theatraliſchen. Géricault ſeinerſeits befand ſich freilich damals ſchon im bewußten Gegenſatz zur klaſſiſchen Richtung. Ihm war die Schablone der antiken Plaſtik, nach welcher die Malerei Alles zuſchnitt und damit ſich ſelber aufgab, im innerſten Weſen zuwider und überhaupt entgegen, die Dinge mit fremden, ſtatt mit den eigenen Augen zu ſehen. Mit der Gabe der maleriſchen Anſchauung war ihm der Trieb angeboren, die Natur gleichſam auf der That zu ertappen, namentlich die Züge zu faſſen, in denen ihr inneres Leben energiſch zu Tage ſchlägt. Auf dieſes allerdings, auf einen ihre Kräfte entfeſſelnden und bewegenden Inhalt kam es ihm an: aber nur ſo mochte er denſelben zum Ausdruck bringen, wie er in der realen Erſcheinung, auch in der gewöhnlichen, zur greifbaren Beſtimmtheit eines gegenwärtigen Daſeins heraustritt.

Merkwürdig, wie mit dieſer ſeiner künſtleriſchen Eigenthümlichkeit eine übermüthige Lebensluſt und ein unüberwindlicher Drang, an dem bewegten Treiben des Tages theilzunehmen, zuſammentraf. Wie er in der Kunſt auf den Schein einer mächtig erregten Wirklichkeit ausging, ſo fühlte er ſich doppelt leben im Gewühl und Verkehr der Welt, im raſchen Wechſel und Fluß des Daſeins. In ziemlich breiten Verhältniſſen, ein Lebemann, gern zu Wagen und zu Roß in ausgelaſſener Geſellſchaft, aber immer mit offnem und feinem Auge alle vorüberziehenden Eindrücke aufnehmend und das Leben wie im Fluge erhaſchend: ſo wußte er den Menſchen und den Künſtler ineinanderzuſchlingen und mit leidenſchaftlicher Kraft Genuß- und Arbeitsfähigkeit freilich ebenſowol aufzureiben, als zu ſteigern. Eine volle Natur, die raſtlos alle Anlagen zugleich entwickelte; denn neben jenem geräuſchvollen Treiben liebte er ſtille Stunden der Zurückgezogenheit, in denen er mit literariſchen Studien ſich abgab, Muſik trieb und die neueren Dichter las. Namentlich war es Byron, der ihn anzog und tiefe Eindrücke in ihm zurückließ, wie überhaupt (wovon ich noch ſpäter reden werde) der engliſche Poet zu dem neuen Geſchlecht der franzöſiſchen Maler in ein intimes Verhältniß trat; ſo innerlich verwandt war ihm Géricault, daß die Zeichnungen (von ihm ſelber lithographirt), zu denen ihn die Dichtungen deſſelben anregten, wie urſprünglich und aus ſeiner eigenen Empfindung ge-

ſchaffen ſcheinen. Doch waren dieſe Momente der Sammlung in der Minderzahl, immer riß es ihn wieder in den Taumel eines unruhigen und vergnügungsvollen Weltlebens. Leicht ließ er ſich daher von ſeinen Genoſſen verleiten, in die königliche Edelgarde mit einzutreten, mit welcher 1814 die elegante Pariſer Jugend, ſtolz auf ihre monarchiſche Geſinnung, das den König umgebende Ritterthum wieder aufzufriſchen meinte. Géricault mochte ſich zu dem neuen Beruf, der ihm im Grunde wenig anſtand, mehr durch die Bewegtheit des militäriſchen Lebens und deſſen maleriſche Seite angezogen fühlen; aber doch iſt der Zufall bezeichnend, der den Urheber der neuen Kunſtweiſe, äußerlich wenigſtens, auf die Seite der Reſtauration trieb, während David in's Exil ging und die klaſſiſche Kunſt zuletzt durchaus kaiſerlich geweſen. Auch begleitete während der hundert Tage der neue Musketier, ſeiner Fahne treu, Ludwig XVIII. in die Verbannung und gab ſeine Soldatenlaufbahn — dann freilich für immer — erſt dann auf, als ſein Corps (1816) entlaſſen wurde.

Bereut hatte er es freilich lange ſchon, daß er eingetreten war, und um ſo unabläſſiger widmete er nun ſeiner Kunſt, ihr ganz wiedergegeben, alle ſeine Kräfte. So weit er auch vorgerückt war und ſo ſehr endlich jene beiden Gemälde beim Publikum ſowol als bei der jungen Künſtlergeneration durchgeſchlagen hatten, ſo hatte er doch das Bedürfniß einer noch tieferen Ausbildung. Er fühlte, daß es nicht genüge, die Natur allein zu ſtudiren, um ihrer ganz Herr zu werden; daß vielmehr die Kenntniß der Art und Weiſe, wie die Meiſter der großen Kunſtepochen, namentlich alſo die italieniſchen Maler, die Wirklichkeit angeſchaut und in einer vollendeten Formenwelt zum Ausdruck eines vollen und ungebrochenen Lebens neu geſchaffen haben, für den ſpäter kommenden Künſtler eine unumgängliche Schule ſei, ſowol um die Natur in ihrem eigentlichen Lebensnerv faſſen zu lernen, als um, was ihn ſelber bewegt, mit leichter und ſicher geſtaltender Hand an den Tag zu bringen. Géricault war der Erſte von den Modernen, der zu dieſer Einſicht kam. Er fürchtete nicht, wie das ſpäter in Frankreich ſowol als jetzt noch in Deutſchland häufig genug vorkommt, jenen Meiſtern gegenüber ſeine Eigenthümlichkeit einzubüßen, noch meinte er, um die Natur richtig zu verſtehen und lebensvoll wiederzugeben, für ſich ſelber Manus genug zu ſein und jener nicht zu bedürfen. Ihm war klar geworden, daß die italieniſche Malerei durch eine günſtige Entwickelung und eine Vereinigung von Kräften, wie ſie in jedem Gebiete des Geiſtes für eine Reihe von Zeiten nur einmal auftreten, zu einer muſtergültigen

Meiſterſchaft der Geſtaltung gelangt iſt, daß daher an ihr der moderne Maler ebenſoſehr wie an der Natur ſelber ſeinen Formenſinn zu bilden und von ihr die Handhabung der echten künſtleriſchen Mittel zu erwerben habe. Dabei dachte er keineswegs ſeine eigene Anſchauung aufzugeben, noch weniger, einem beſtimmten Meiſter ſich anzuſchließen. Vor wie nach hielt er an der Wirklichkeit, wie er er ſie ſah und empfand, feſt und nur um ſie nach ſeinem eigenen Sinn um ſo ſicherer bilden zu können, wollte er die Weiſe jener Meiſter genauer und gründlich kennen lernen. So trieb es ihn nach Italien. Auch innere Gemüthsſtimmungen, ſo ſcheint es, und im natürlichen Rückſchlag gegen ein in Zerſtreuungen aller Art ziemlich toll verbrachtes Leben ein Bedürfniß nach Einſamkeit ſpornten ihn zur Reiſe. Es war eine in allem Ungeſtüm doch tiefere Natur, die die Kraft behielt, in ſich ſelber zurückzukehren, aber freilich dann auch, wie wir ſehen werden, ihr Feuer verzehrend nach innen warf.

Im Jahre 1817 machte er ſich auf den Weg; die meiſte Zeit hielt er ſich in Florenz und Rom auf. Der Ernſt und die ungetheilte Kraft, mit der er ſich ſeiner Kunſt hingab, ſo oft er ſich ihr aus dem Weltleben wieder zuwandte, bewährten ſich auch hier: er war unermüdlich im Kopiren und Zeichnen nach den alten Meiſtern, um ſich in allen äußerlichen Bedingungen, die er doch ſchon mehr inne hatte, als irgend Einer ſeiner Zeit, zur Vollendung durchzuarbeiten. Freilich trieb ihn der Kampf gegen die Einſeitigkeit der klaſſiſchen Richtung auch hier in ſeiner Anſchauung über das Maß hinaus: er lebte ſich mit beſonderer Vorliebe in die Naturaliſten ein, namentlich in Caravaggio. Die realiſtiſche Auffaſſung deſſelben, welche die gewöhnliche, ja auch die gemeine Natur in den Geſichtskreis der Kunſt zieht, die leidenſchaftliche Bewegtheit des Lebens verbunden mit einer hohen Meiſterſchaft der maleriſchen Darſtellung, die deſſen Bilder auszeichnet, lagen doch in derſelben Richtung des Ziels, das Géricault vorſchwebte. Hier war der Wurf eines durchaus realen, und doch mächtigen Lebens, wie andererſeits in dem Heraustreten der wuchtigen Geſtalten — worauf auch der jenem Meiſter eigenthümliche Wechſel von grell einfallendem Licht mit tiefen Schatten ausgeht — eine imponirende Fülle und Gewalt der Erſcheinung lag. Doch vernachläſſigte Géricault auch die muſtergültigen Meiſter nicht. Seine ſpäteren Werke zeigen zwar ebenſo wenig wie die früheren einen unmittelbaren Einfluß derſelben, dagegen eine Sicherheit und eine Energie in der Darſtellung der menſchlichen Form, die ſich nur durch den anhaltenden Verkehr mit den großen Vorbildern und

ein tieferes Verständniß derselben erwerben läßt. Selbst nach der flandrischen und holländischen Schule machte er später mit hingebender Treue Studien und Skizzen; um so weniger verlor sein Talent an Ursprünglichkeit, als es sich an den verschiedensten Meistern erprobte. In der That erklärt sich nur durch dieses Studium, verbunden mit dem nach der Natur und dem Modell, die meisterliche Kenntniß und Behandlung in den Werken des jungen Künstlers. So lange überhaupt die französische Malerei nach seinem Vorgange, so wie nach dem von Ingres (s. später) mit gründlichem Fleiß die vollendete Kunst der Vergangenheit studirte, hat sie, welcher Auffassungsweise sie auch immer folgte, Tüchtiges geleistet; und nur da wird die neue Kunst unerträglich, wo sie, ohne die gehörige Lehrzeit durchgemacht zu haben, für die mangelhafte Arbeit mit den meistens eitlen Erfindungen der modernen Phantasie entschädigen will. Schlimm genug, daß diesen Weg einer nichtssagenden Selbständigkeit freilich weit öfter die deutsche, als die französische Malerei eingeschlagen hat.

Die Frucht des italienischen Aufenthaltes war das große Bild „le radeau de la Méduse“ (im Louvre), das Géricault im Salon von 1819 ausstellte (s. d. Abb.)*). Das Werk war epochemachend. Es brachte ebenso die Künstler als das Publikum in Bewegung; unerhört schien es, eine Schiffbruchsscene, also einen Vorgang aus der Gegenwart, der zwar durch sein ergreifendes Elend viel von sich reden machte, aber doch von keinerlei historischer Bedeutung war, in lebensgroßem Maßstab darzustellen. Wol daher kam es, daß man in dem Bilde allerlei politische Anspielungen suchte, bald eine Allegorie auf die Leitung des Staates, bald einen Tadel der Expedition, zu der die untergegangene Fregatte „Méduse“ gehört hatte. An dergleichen hatte natürlich Géricault nicht gedacht. Er hatte sich nach einem Stoffe umgesehen, der in noch frischem Andenken auf das Gemüth eine lebhafte Wirkung machte: an dem er den ungebändigten Ausdruck der leidenschaftlich aufgeregten Seele in den mannigfaltigsten Abstufungen, die natürliche Schönheit des menschlichen Körpers in seinen zufälligen Bewegungen unter dem Einfluß eines erschütternden Ereignisses zur Erscheinung bringen könnte. Und nicht eigentlich gesucht hatte er nach einem solchen Vorwurf, vielmehr seine eigene Gemüthsstimmung ihn darauf geleitet. Von heftigen Gefühlen hin- und hergeworfen, ließ er gern das Bild des Todes in seiner Seele spielen, aus dem Taumel rauschender Freuden zurückgekehrt, zog es ihn in die unheimliche Tiefe wühlender, melancholischer Empfindungen. So trieb

*) Gestochen von Reynolds.

Meyer, Franz, Materei. Le radeau de la Meduse. Von Géricault. Seite 184.

ihn Alles zu der Schilderung eines ſchrecklichen Momentes. Die Schiffbrüchigen auf dem Floſſe, zum Theil ſchon dem Kampfe mit dem Tode unterliegend, zum Theil aus der tiefſten Verzweiflung mit letzter Kraft ſich aufraffend, um einem fern vorüberziehenden Schiffe ein Signal zu geben; Einer in inbrünſtigem Flehen, ein Anderer einen ſchon Verzagenden aufmunternd, ein Vierter in Jammer theilnahmlos verſunken, jene zu neuer Hoffnung ſich aufſchwingend, dieſe ſchon gebrochen nur mühſam vom Boden ſich aufſtemmend, dort ein Vater in ſtummem Elend allein mit dem Leichnam des Sohnes beſchäftigt, hier Einige ſchon in der Ruhe des Todes von aller Noth erlöſt: ſo iſt die unglückliche Schaar inmitten der noch tobenden Wogen den Schrecken des Untergangs und der grauenvollen Spannung des Momentes preisgegeben. Die entſetzlichſten Empfindungen ſind hier unverholen ausgedrückt, die menſchliche Natur, durch die Nähe des Verderbens jeder Sitte und jeder Rückſicht enthoben, aufgewühlt in ihren Tiefen, ganz und unverhüllt wiedergegeben. Klar liegt vor dem Blick, wie in ſo furchtbaren Stunden Jeder nur für ſich lebt, abgetrennt von den Andern, und doch verſchlingt ſie wieder die gemeinſame Gefahr und Hoffnung zu verſchiedenen Gruppen, die ſich ihrerſeits in natürlichem Fluß zu einem Ganzen verbinden. Mit ergreifender Wahrheit baut ſich wie von ſelbſt die Scene bis zu der Gruppe der Hülfeflehenden auf und ſo wirkt die künſtleriſche Anordnung wie die Natur. So ſind auch Haltung und Bewegung faſt durchweg wahr und natürlich, von der Beſtimmtheit des Momentes gegeben, dabei wieder durch die Verſchiedenheit der Empfindungen von der größten Mannigfaltigkeit. Zugleich zeigt ſich — theilweiſe noch bekleidet oder nackt, wie es der Zufall der letzten Tage gewollt — die Form in allen Stellungen des Lebens und des Todes überall mit gleicher Meiſterſchaft behandelt. Das Ganze endlich in dem unheimlichen Grau eines ſtürmiſchen Himmels, nur erhellt von einem aus der Ferne einfallenden Streiflicht, Alles, auch das Beiwerk in dem trüben Einklang ungefähr deſſelben Tons und durch dieſe düſtere Stimmung von nur um ſo eindringlicherer Wirkung. Doch iſt in der Farbe nicht die gleiche Meiſterſchaft, wie in der Form und im Ausdruck. Schon ſeine Reiterbilder hatten einen ſchweren und bei aller Sattheit doch farbloſen Ton; in dem radeau geben die tiefen ſchwarzen Schatten, die eine Erinnerung an Caravaggio zu ſein ſcheinen, den Körpern ein hartes und ſteinartiges Ausſehen, wodurch der düſtere Charakter des Ganzen doch zu ſtark heraustritt und zu ſehr den farbigen Schein des Lebens vermiſſen läßt.

Kein Zweifel, daß Géricault, obgleich ſeine eigene Empfindung ſich bei der Arbeit betheiligte, über alle Momente ſeiner Aufgabe ſich vollkommen klar geweſen und ſie mit allem Fleiße, aller Beſonnenheit, mit dem ganzen Aufwande ſeines großen und tüchtig gebildeten Talentes gelöſt hatte (wie er denn auch in ſeinen Skizzen die Anordnung des Bildes in der mannigfaltigſten Weiſe hin- und hergeworfen). Vielleicht iſt ſelbſt der Vorwurf nicht ungegründet, daß ſich der Künſtler die eine und andere Lage abſichtlich ſuchte, um in ihr ſeine Kenntniß des Körpers und die Sicherheit der Hand mit Virtuoſität zu bewähren, ſo wahr auch und wie bedingt durch die Macht des Ereigniſſes alle Stellungen ſind. In dieſer Vorliebe für die allſeitige Entwickelung der Form iſt noch eine kleine Erinnerung fühlbar an die akademiſche Schule, von der Géricault herkam und ſich zu befreien hatte. Dennoch war, das fühlten ſchon ſofort die Zeitgenoſſen, das Bild die offene Kriegserklärung gegen die David'ſche Schule und ſollte, obwol ſein Erfolg nicht gleich ausgemacht war, alsbald der Ausgangspunkt und das Vorbild einer ganzen Richtung werden. Wol hätte auch Géricault ſelber, wäre ihm eine längere Thätigkeit beſchieden geweſen, jenen kleinen Ueberreſt aus der klaſſiſchen Epoche noch abgeſchüttelt und den urſprünglichen Zug ſeiner eigenen Anſchauung zu freiem, ganz unverkümmerten Ausdruck gebracht. In ſeinen ungefähr gleichzeitigen Skizzen und Studien nach der Natur, ſowie in ſeinem mit außergewöhnlichem Talent und Geſchick behandelten Lithographien und einigen Genrebildern, welche das Pferd in ſeinen verſchiedenen Raçen und den mannigfaltigen Dienſten, die es dem Menſchen leiſtet, behandeln (im Louvre: le four à plâtre, l'écurie de cinq chevaux u. ſ. f.), iſt das Akademiſche ebenſo wie die Lehrzeit nach den Meiſtern vollſtändig überwunden, dagegen der Wurf des realen Lebens in meiſterlichen Zügen voll und ungehemmt, keck und feſt ausgeſprochen. Für unſeren Künſtler iſt hierbei bezeichnend, daß er mit Vorliebe den gewöhnlichen aber kräftigen Schlag des Arbeitsgaules darſtellt, wie er energiſch, feurig, halb widerwillig die Laſt zieht und in den Zügel knirſcht, ganz Leben und noch wilde, unbändige Natur. Dabei geht die realiſtiſche Behandlung bisweilen ſo weit, ſelbſt den Strich und Zug des Felles, den Lauf des Haares wiederzugeben. In ſeinen derartigen kleinen Arbeiten iſt eine Beobachtung der Natur und ein Erfaſſen ihrer augenblicklichen Kraftäußerung, in der doch zugleich ihr ganzer Charakter enthalten iſt, wie ſie ſich in noch vollendeterer Weiſe — bei übrigens kaum gleich energiſcher Auffaſſung — höchſtens bei den allerbeſten Holländern finden.

Géricault hatte das Furchtbare geſchildert, weil ihn dazu ein Zug ſeines Geiſtes trieb. Doch wie es ihm eine Art von Befriedigung war, ſich die Schrecken des Todes in lebendigſter Weiſe anſchaulich zu machen, ſo mochte er andrerſeits wieder voll Lebensluſt und Muth an der Hoffnung auf die „ſüße Gewohnheit des Daſeins“ ſich erheben. Faſt ſcheint es daher, als ob er mit dem Bilde des radeau den höchſten Ausdruck ſeines Weſens gegeben. Wer aber kann bemeſſen, zu welchen neuen Aufgaben ſeine jugendliche und bei aller Ausſchweifung noch kräftige Natur bei einem ſolchen Talent und ſolchem Können ſich aufgeſchwungen hätte. In ſeinen letzten Jahren trug er ſich mit dem Plane, in einem koloſſalen Gemälde alle Schrecken des ruſſiſchen Rückzuges darzuſtellen: dieſen beiſpielloſen Umſchlag menſchlichen Glückes und Muthes, dem zugleich der große weltgeſchichtliche Zug nicht fehlt, in ſeiner furchtbaren, erſchütternden Wahrheit feſtzuhalten, wären ſeine Phantaſie und ſeine Hand wol fähig geweſen und ſicher mit einem ſolchen Bilde die moderne Kunſt um ein eigenthümliches Meiſterwerk — deren ſie ernſtlich angeſehen nicht viele hat — reicher geworden. Er ſelber betrachtete ſein radeau nur als ein Vorſpiel zu größeren Dingen. Aber er kam nicht mehr zu einer größeren Arbeit. Immer mehr nahmen die düſteren Stimmungen und die tiefe Empfindlichkeit ſeines Gemüthes überhand und wie um ſie zu betäuben warf er ſich von Neuem in ein unruhiges und ausſchweifendes Leben. Um ſo weniger konnte ſein ſchon zerrütteter Körper den raſtloſen Wechſel von Arbeit und ſolchem leidenſchaftlichem Treiben aushalten, als er, von jeher ein tollkühner Reiter, durch einen zweimaligen Sturz vom Pferde ſich eine langwierige Krankheit zuzog, die ihm denn auch ſchon in ſeinem 33. Jahre den Tod brachte.

2.

Die neue Kunſtweiſe in ihrem Verhältniß zum politiſchen und literariſchen Leben des Zeitalters.

Der Sprung von der klaſſiſchen Richtung auf den modernen Naturalismus, von David auf Géricault, iſt nicht ſo unvermittelt, als es auf den erſten Blick den Anſchein hat. Zwiſchen beiden ſteht wechſelsweiſe bald dem Einen, bald dem Anderen zugewendet Gros mit ſeinen hiſtoriſchen Bildern. Die Peſtkranken von Jaffa, die Verwundeten von Abukir weiſen, wie wir geſehen, in ihrer der bewegten Natur entnommenen Erſcheinungsweiſe und dem ergreifenden Ausdruck des Leidens ſchon auf den neuen Realismus hin. Auch in der Formengebung gehen ſie zum Theil ſchon

dieſem voran, obſchon Gros, wie überhaupt die David'ſche Schule, in der Naturwahrheit des Körpers, in der Energie und Sicherheit der Modellirung, wie überhaupt in der Breite und Wahrheit der Formenanſchauung hinter Géricault zurückſteht; endlich noch war zu dem breiten, unvertriebenen und fetten Auftrag, der dem Verfahren der David'ſchen Malerei geradezu entgegengeſetzt war, ſowie zu der Tiefe der Schatten und der einheitlichen Wirkung des Tons von Gros ebenfalls ein Anfang gemacht. Die Auffaſſung des Letzteren indeſſen erhielt eine eigenthümliche Fortbildung in der Schlachtenmalerei von Horace Vernet, der ſich in ſeinem erſten größeren Bilde „die Schlacht von Toloſa" (1817) an jenen Meiſter anſchloß und darauf von deſſen Weiſe zu der neuen realiſtiſchen Anſchauung fortging: von der fruchtbaren Thätigkeit dieſes Malers habe ich an einer anderen Stelle zu ſprechen. Was aber jene mittlere Stellung von Gros anlangt, ſo konnte ſie doch, vereinzelt und in ſich ſelber ſchwankend, die Kluft nicht überbrücken, welche zwiſchen der David'ſchen Schule und der durch Géricault vertretenen neuen Richtung ſpaltend ſich aufthat.

Dieſer war geſtorben, als man ihn zum Anführer einer neuen Schule erklärte. Er hatte das Zeichen zum offenen Abfall von der klaſſiſchen Kunſt gegeben. Durch ihn war das oberſte Geſetz der ſchönen Form und des würdevollen Ausdrucks umgeſtoßen; an deſſen Stelle dagegen die Wahrheit der aufgeregten menſchlichen Natur getreten und der packende Schein der Wirklichkeit. Allein nicht zu vergeſſen: von einem mächtigen Trieb oder Leiden mußte dieſe bewegt ſein. Um den ergreifenden Ausdruck einer tiefen Empfindung und eine ungewöhnliche Bewegung war es dem Maler des radeau vorab zu thun. Nicht mehr die hiſtoriſche Stellung und Bedeutung der Perſon, ſondern lediglich ihr Pathos ſollte den Ausſchlag geben und ebenſo Anordnung und Bewegung nicht mehr akademiſchen Regeln ſich fügen, ſondern lediglich als die natürliche Erſcheinung dieſes Pathos ſich darſtellen, in der Noth und zufälligen Bedingtheit des realen Lebens. So trat an die Stelle der mythiſchen Götter und des antiken ſowol als des napoleoniſchen Heldenthums das Glück und Elend des Menſchen, deſſen Name nicht in die Blätter der Geſchichte verzeichnet iſt und deſſen Daſein in dem Strom der Gattung mit dahinſchwimmt und verſinkt. Aber die Kunſt hebt ihn heraus um zu zeigen, daß auch in ſeiner Seele ein Unendliches liege, daß Schickſal und Schmerz ebenſo ſeine Kräfte ſteigern und entfeſſeln, wie die der Heroen, die in ihre Erhebung und ihren Fall eine ganze Welt hineinziehen; während andrerſeits nun auch dieſe hohen

Gestalten, wenn sie in den Kreis der Kunst eintreten, wie jene dem Zwang und Zufall der Natur unterworfen und so aus ihrer jenseitigen Idealität auf die Erde herabgezogen werden. Géricault und seinen Nachfolgern war vor Allem der Mensch in der Aufrüttelung des leidenschaftlichen Affekts Gegenstand der Kunst. Der ungezügelte Ausbruch der Natur in dem furchtbaren Momente der Entzweiung und des Kampfes mit der Welt erschien ihnen als die vollste und freieste Aeußerung des Lebens und nur diese als der würdige Vorwurf des Künstlers. Diese erste Stufe des Realismus, die den Gegensatz zu der klassischen Formenstrenge und Würde noch nicht auf die Spitze getrieben hat, ist daher keineswegs die Darstellung des gewöhnlichen sinnlichen Daseins; sie nimmt vielmehr die tief von innen heraus bewegte Realität zu ihrem Objekt und schließt, da diese der Schönheit der Form und Anordnung nicht geradezu entgegen ist, diese nicht grundsätzlich aus. Immerhin aber bekennt sie sich zu der Natur, wie sie sich unmittelbar äußert, als zu ihrem Vorbilde und geht, um die Empfindung und Leidenschaft zum packenden Ausdruck zu bringen, wenn auch die künstlerische Auffassung das Gemeine noch meidet, doch vor Allem auf sinnliche Wahrheit der Erscheinung aus. Daher liegt es doch dieser Richtung nahe, auch einmal geradezu die letztere zum Vorwurf zu nehmen, d. h. die ruhige Außenseite der Natur zu schildern, in der die Kraft gleichsam noch schlummernd verhüllt ist, und so auch die alltägliche Wirklichkeit in den goldenen Ring der Kunst zu fassen (wie Géricault in seinen Genrebildern und Lithographien), während sie andrerseits, jemehr sie das aufgewühlte Innere wüthen und die äußeren Bande zersprengen läßt, die Wahrheit des ungeheuerlichen und ungewohnten Ganzen durch den überzeugenden Schein der Realität im Einzelnen zu beweisen sucht.

In dieser neuen Anschauungsweise des Lebens war es wieder die bildende Kunst, welche der dichtenden voranging. Wol war auch schon in dieser durch Chateaubriand der entscheidende Anlauf zu einem Umschwung genommen. Aber wenngleich beide, der Dichter des René und der Maler des radeau, auf dem gemeinsamen Boden des neuerwachenden Geistes-lebens standen, so war doch der letztere in der neuen energischen Auffassung und Gestaltung der Wirklichkeit fast der Gegenpol zu jenem und seinerseits ein eigenthümlicher Vorbote der kommenden Zeit. Es ist für das Verständniß der nun eintretenden romantischen Kunst von Interesse, diese beiden Vorläufer derselben auf verschiedenen Gebieten, die zugleich unabsichtlich zu Anführern geworden sind, nebeneinander zu betrachten. In Chateau-

briand zuerst trat französischerseits der Zwiespalt des modernen Bewußtseins auf, das zwischen der inneren und äußeren Welt einen unheilbaren Bruch findet und durch dieses Zerwürfniß in sich selber zerfällt; das daher in schwankende Träume und dunkle Stimmungen versinkt, mit überreizter Phantasie eine Schattenwelt sich aufbaut und von der Härte der nächsten Wirklichkeit zurückgestoßen in der Ferne oder der Vergangenheit eine bequemere Heimath sucht. Er war Einer der Ersten von den Poeten, die eine sorgfältig gepflegte Verzweiflung im Herzen in den leidenschaftlichen und schauerlichen Ausbrüchen der menschlichen Natur eine Art von Befriedigung finden, die aber, da ihnen doch die Kraft einer ungebrochenen Phantasie fehlt, in die Schilderung dieser Leidenschaft nicht den vollen, fest umrissenen Zug des Lebens zu bringen wissen, dagegen durch die ausmalende Treue des Details sowol diesen Mangel zu ersetzen als das entlegene Stück Welt oder Geschichte, in das sie sich und ihre Verzweiflung geflüchtet haben, in deutliche Nähe zu bringen meinen. So bewegen sie sich zwischen ihren maßlosen Empfindungen und Phantasiebildern und der äußerlichen Hülle der Dinge rastlos hin und her, in einer ungewissen Schwebe, in der nichts fest, nichts ausgeprägt und in sich abgeschlossen ist und schließlich nur der eine sichere Punkt bleibt, um den sich diese bunt durcheinandergeschüttelte, immer wieder zerfließende Welt dreht: die selbstbewußte Subjektivität des Dichters. Die Zeichen dieses Schwankens und des in sich selber zersetzten Geistes trägt vor Allen Chateaubriand an sich, in seinen Werken sowol wie in seinem Leben. Seine Schicksale und seine Individualität treiben ihn ebenso wie der Zug der Zeit bald zu revolutionärer Unruhe, bald zur romantischen Umkehr in Monarchie und Kirche, das eine Mal zu den Naturstämmen Amerikas, das andere Mal zur Pilgerfahrt nach Palästina und zu den Ursprüngen des Christenthums. Immer aber bewegt von denselben unklaren und wogenden Empfindungen, unfähig ebenso die wirkliche Welt zu erfassen, wie seine inneren Nebelbilder herauszugestalten, verzehrte sein Geist gleichsam das Leben und dessen feste Erscheinung und hielt nichts fest als eine unbestimmte, träumerische Stimmung, die Alles in sich hereinzog und auflöste.

Gerade umgekehrt sucht Géricault das Leben in seiner Unmittelbarkeit zu ergreifen und die volle ungebrochene Leidenschaft der eigenen Brust auch in ihm zu entfesseln. Die sinnliche Wahrheit, die Chateaubriand nur im Detail erreicht, ist ihm nur Mittel für den Ausdruck eines mächtig aufgeregten aber ganz realen Daseins, dagegen die innere Empfindung nur

lebendig in natürlicher Gestalt und Bewegung. Hier zeigte sich der Unterschied der bildenden Phantasie von der dichtenden zu ihrem Vortheile: sie trägt zwar nur einen beschränkten Inhalt in sich, bringt ihn aber ganz zur Gestaltung. Und dies war es, worin diesmal die Malerei der Poesie voranging. Allen Leidenschaften und aufrüttelnden Gefühlen des modernen Geistes die volle, bis in den Zufall des Augenblicks treffende Wahrheit der Erscheinung zu geben, darauf war die neue Kunstweise gerichtet und wenigstens für eine bestimmte Stufenleiter derselben hat Géricault dies durchgeführt. Wie dieses Ziel in ähnlicher Weise von der Dichtung angestrebt und erreicht wurde, dafür gab nicht lange nachher Prosper Mérimée ein mustergültiges Beispiel. Auch dieser kühn, wild und leidenschaftlich in der Erfindung, von schlagender Wahrheit in der Schilderung und in der Ausführung des Details und zugleich wie Géricault darin ganz Künstler, daß er seine Empfindung plastisch auszuprägen, den Inhalt in abgerundetem Bild voll auszusprechen verstand; jenem untergeordnet jedoch an Gewalt und Größe der Einbildungskraft.

Begreiflich aber, daß der Maler mit dieser seiner Anschauungsweise an der Spitze der neuen Richtung stand, während in der Dichtung die ganz andere Natur Chateaubriands den Umschwung einleitete. Die Poesie hatte zugleich mit der bunten Mannigfaltigkeit einer neuaufgehenden Welt die inneren Kämpfe des modernen Geistes, den Bruch des Bewußtseins mit der Wirklichkeit in ihren Gesichtskreis aufzunehmen; und bald das Christenthum aufzugeben, bald es wieder einzusetzen, jetzt für den Naturzustand, dann für das Mittelalter zu schwärmen, vor Allem aber in die Träume und Nebel der in sich selber wühlenden Seele zu flüchten, dazu war Chateaubriand ganz der Mann. Daher der vielseitige Einfluß, den dieser auf seine Zeitgenossen und Nachfolger, einerseits auf Victor Hugo und Lamartine, andrerseits auf Augustin Thierry ausübte; ja, er ist unter den modernen Dichtern vielleicht der Erste, der, wie wir früher schon gesehen, selbst in die bildende Kunst seine Einwirkung erstreckt. Doch verlangt diese im Ganzen einen — auch in den Widersprüchen des Lebens — noch unverletzten Einklang des Geistes mit der Natur, eine noch unzersetzte, in der sichtbaren Form verharrende Empfindung, und eben diese Eigenschaft, welche Géricault in hohem Grade besaß, machte ihn zum selbständigen Führer der Schule. Indessen wie bei allem Unterschiede schon zwischen diesem Maler und jenem Poeten doch auch eine Verwandtschaft ist, beide einerseits nach dem Ausdruck der freigegebenen individuellen Natur, andrerseits nach greif-

barer Gegenwärtigkeit der Schilderung ſtreben: ſo tritt bald zwiſchen beiden Gattungen überhaupt eine tiefere Beziehung ein, indem ſie wechſelſeitig jede in das Gebiet der anderen übergreifen und ihre Grenzen verwiſchen. Beiden iſt vorab das gemeinſam, daß ſie jede überlieferte Formenregel abwerfen, um ungehemmt der Freiheit des Subjekts ihren vollen Ausbruch zu laſſen. Dann aber iſt es auf der einen Seite dem Zeitalter eigenthümlich, in dieſe, in die Bewegungen der Seele die ganze Außenwelt gleichſam unterzutauchen und an der Macht der Gefühle die Feſtigkeit der formalen Erſcheinung zerſchellen zu laſſen: alle Geſtalt wird fließend und ſchwankend, um die Unruhe des ſie ſprengenden Seelenlebens kundzugeben. Dieſes Ueberquellen des Ausdrucks über die Form und die feſte Grenze ihrer Linie vermag zwar von den bildenden Künſten am eheſten die Malerei zur Erſcheinung zu bringen, iſt aber vor Allem Sache der Poeſie, welche in dem weichen Material der inneren Vorſtellung und des Wortes die ganze innerliche Welt auszuprägen vermag. Erklärlich daher, daß die Malerei, welche ſich ebenſo getrieben fühlte, den in der Tiefe gährenden Stimmungen des modernen Geiſtes Ausdruck zu geben, bald den Spuren der Dichtung folgte und ihr nicht bloß die mannigfaltigſten Stoffe entnahm, ſondern auch in der Form ſowol den verſchwebenden Hauch und Schimmer als die erſchütternde Furchtbarkeit der poetiſchen Phantaſie und deren in die Seele eindringende Wirkung zu erreichen ſtrebte. Andrerſeits aber ging die Anſchauung des Zeitalters, indem ſie das weiche Element der Empfindung, in das ſie alle Dinge einhüllte, wieder zerriß, darauf aus, dieſe in der unmittelbaren Beſtimmtheit ihrer äußeren Erſcheinung zu ergreifen und ſo durch die Naturwahrheit der Darſtellung der innerlich gährenden Welt den überzeugenden Schein der Wirklichkeit zu geben. Hierin natürlich, in dieſem realiſtiſchen Zuge, that es die Malerei der Poeſie zuvor und ging alſo die letztere, indem das Verhältniß ſich umkehrte, in den Fußſtapfen der erſteren. Auch ſie ſah es auf lebendige Farbengebung ab und eine charakteriſtiſche Zeichnung, welche ſelbſt die ſinnliche Hülle der Erſcheinung bis in ihre kleinſten Züge, ihre geheimſten Falten zu greifbarer Deutlichkeit herauszubilden verſuchte. Dieſes Herüber und Hinüber von Poeſie und Malerei, die Verſchlingung der Gattungen iſt, wie ſich noch weiter zeigen wird, für die neu eintretende Kunſtweiſe bezeichnend und daher den Nachfolgern Géricaults ebenſo eigen, wie den Victor Hugo und Lamartine.

Wie aber ſtand die neue Anſchauung, welcher Géricault Bahn brach, zur neuen Regierung? Ihrerſeits fand ſich, wie dieſe, die neue poetiſche

Bewegung in bewußtem Gegenſatz zu der conventionellen Würde der klaſſiſchen Figuren, welche das Kaiſerreich, nur auf kalten und abgemeſſenen Prunk bedacht, bevorzugt hatte; da ſie aber mit dem trägen und leeren Daſein der müden Zeit nichts anfangen konnte, ſuchte ſie nach einer vergangenen Welt, in der ſie für ihre Träume und Stimmungen eine Heimath, für deren Ausdruck Form und Farbe fände. Beides, ſowol jener Gegenſatz als das Bedürfniß nach der Einkehr in die Tiefen der Innerlichkeit, die doch wieder hinausſchlägt in eine bunte Mannigfaltigkeit des äußeren Daſeins, führten ſie in geradem Rücklauf zum Mittelalter. Natürlich alſo, daß dieſe Dichtung mit der Regierung, welche ja ebenfalls die „Kette der Zeiten" erneuern wollte, auf dem beſten Fuße ſtand, gemeinſam mit ihr die Stützen der Kirche und des alten Königthums wieder aufrichtete. Später freilich ſollte ſich zeigen, daß die Poeten das ſchillernde Gewand jener Zeiten nur als ein prächtiges Kleid umgeſchlagen hatten und ſobald es durch die innerlich tobende Empfindung herabfiel, aus Anhängern der Bourbonen zu Helden einer neuen Revolution wurden. Einſtweilen jedoch ging die äſthetiſche Wiederbelebung des Mittelalters mit dem reactionären Regiment vertraulich Hand in Hand, während die Nachzügler der klaſſiſchen Poeſie zu dieſem in geſpanntem Verhältniß und auf der Seite der allmälig ſich bildenden liberalen Oppoſition ſtanden. In der Malerei war das anders. Nach dem Vorgang der Lyoner Schule hatten ſich, wie bemerkt, die Nachfolger der David'ſchen Zeit nicht geſträubt, die Kirche ſowol als die Vorfahren der Bourbonen zu verherrlichen und ſich mit ihrem akademiſchen Gepäck leichten Schrittes in das Lager des neuen Königthums begeben; dieſes ſeinerſeits benutzte die willigen Kräfte und ſtörte ſich nicht an dem harmloſen Ueberreſt der klaſſiſchen Ueberlieferung. Dagegen zeigte ſich in der Richtung, welche Géricault einſchlug, ein neuer ungeſtümer Geiſt, der mit den Intereſſen der Regierung nichts gemein hatte; die Menſchen, deren Schickſal hier in heroiſchem Maßſtab geſchildert war, hatten für dieſe Auszeichnung keinerlei hiſtoriſche Berechtigung aufzuweiſen, ſie waren der namenloſen Menge entnommen und ihr Daſein durch keine Autorität geheiligt. Man wußte denn auch nicht, was man aus dem Bilde des radeau noch was man mit ihm machen ſollte. Der Ankauf deſſelben, den der Direktor der Muſeen, der obengenannte Forbin, bei der Regierung mehrmals beantragt hatte, lehnte dieſe hartnäckig ab und erſt nach dem Tode des Malers, als es für 20,000 Fr. in 4 Stücke zerſchnitten werden ſollte, entſchloß ſie ſich endlich, es um den geringen Preis von 6000 Fr. zu erwerben.

Und in der That: die Regierung empfand richtig, indem ſie dieſer neuen Kunſt nicht traute. Dieſer galt kein überkommenes Geſetz, das ſie nicht ſelbſt an der Natur geprüft hatte, keine bevorrechtete Klaſſe von Göttern oder Fürſten, keine von der Sitte beſchnittene, von zahmen Rückſichten gebundene Empfindung. Alle dieſe Feſſeln hatte ſie abgeworfen, um der menſchlichen Natur und dem ihr eingeborenen Recht eines vollen ungehemmten Daſeins freien Lauf zu geben, um endlich nur der Geſtalt den Adel der Kunſt aufzudrücken, welche ſich durch die Kraft der Leidenſchaft ein Recht darauf erworben. Dieſe Kunſt war, um es mit einem Worte zu ſagen, ihrer innerſten Natur nach revolutionär. Ein wilder ſtürmiſcher Zug der Umwälzung geht durch ihre Werke; auf dem Gebiete des Geiſtes vollzieht ſie die umſtürzende Erhebung des dritten Standes, welche vor ihr auf dem des Staates die Revolution vollzogen hatte. Daß ſie erſt ein Vierteljahrhundert nach dieſer zum Ausbruch kam, kann nicht befremden. Die Zeit des Aufruhrs und der That iſt nicht zugleich die der ſelbſtändigen Entwickelung der Kunſt. David hatte, um das Pathos der kämpfenden Freiheit auszudrücken, noch der römiſchen Heldenfiguren bedurft und ſo der jugendlichen Kunſt wie dem Knaben, der eigene Waffen noch nicht führen kann, das Schwert der Ahnen in die Hand gegeben; allein dieſer, reif geworden, verachtet das eitle Spiel mit dem verroſteten Rüſtzeug und genügt ſich mit der einfachen aber überwältigenden Aeußerung ſeiner ausgewachſenen Kraft. Und nicht mehr eine einzelne vorgefaßte Idee, wie etwa die der politiſchen Freiheit, will Géricault ausſprechen, ſondern alle in die körperliche Erſcheinung hinaustretenden Bewegungen der Seele: wie er andrerſeits nicht von einem beſtimmten Vorbild die Mittel des Ausdrucks nimmt, ſondern die verſchiedenen Kunſtweiſen der Vergangenheit zu Rathe zieht, um ſchließlich die Natur ſelber in ihrer vollen Wirkung treffen zu können; der menſchliche Leib endlich bedarf nicht mehr der akademiſchen Schönheit, um zum würdigen Gegenſtand der Kunſt zu werden. So tritt zuerſt in Géricault das revolutionäre Prinzip ganz in die Malerei ein, und wie immer nach der Umwälzung des politiſchen Lebens der neubefruchtete Boden des geiſtigen nur allmälig eine neue Blüte treibt, ſo begann erſt mit ihm der eigenthümliche Aufſchwung der modernen Kunſt in Frankreich.

Es iſt merkwürdig zu ſehen, wie in der reactionären Strömung der Reſtaurationszeit dieſe die Kunſt erfaſſende Bewegung mit einer friſchen Regſamkeit der liberalen Elemente und der Hebung des materiellen Wol-

ſtandes zuſammentraf. Nach der Befreiung des Landes von den Truppen der fremden Mächte (1818) hoben ſich raſch wieder Handel und Gewerbe; durch alle Kreiſe zog die Hoffnung und der Muth eines neuen Lebens, während zugleich die Partei der Unabhängigen zu energiſcher Thätigkeit ſich ſammelte und die öffentliche Meinung wie die Preſſe der Theilnahme an den politiſchen Dingen einen erneuten Anlauf gaben. Eben in daſſelbe Jahr (1819), da Géricault ſein radeau ausſtellte, fällt die frohe Empfindung dieſes allgemeinen Aufſchwungs, deren ſich die Zeitgenoſſen noch ſpäter mit Begeiſterung erinnerten.*) Die neue Ordnung der Dinge, welche die Revolution hatte bringen ſollen, war wieder, nur diesmal auf dem friedlichen Gebiete der Verhandlungen, das Ziel aller Wünſche und Beſtrebungen. Die Unabhängigen, auf deren Seite alle jungen Talente und feurigen Köpfe ſtanden, erklärten von Neuem den dritten Stand für den beſtimmenden Mittelpunkt des Staates und der Geſellſchaft und verlangten mit der Gleichheit der Rechte und Laſten im Grunde nichts Anderes als die ungehinderte Freiheit des Individuums und ſeiner Thätigkeit. Entgegen der Erneuerung des Mittelalters wie der Reſtauration der Kirche war ihr realer Sinn nur gerichtet auf die unbeſchränkte allſeitige Entwickelung des bürgerlichen Lebens. Die innere Verwandtſchaft zwiſchen dieſer Strömung des erwachten öffentlichen Geiſtes und der neuen Kunſtweiſe, welche Géricault einleitete, liegt auf der Hand. Noch deutlicher indeſſen trat die im Stillen gährende revolutionäre Stimmung an den Tag, als die Regierung durch halbe Zugeſtändniſſe nur noch kühnere Forderungen hervorrief und ſo die Unruhe des politiſchen Widerſtandes in noch weitere Kreiſe trug. Es war daſſelbe Jahr 1819, in dem die Aufführung des Trauerſpiels von Delavigne „die ſicilianiſche Vesper“ wegen der Anſpielungen auf Willkürherrſchaft das Publikum zu begeiſtertem Beifall hinriß und Béranger's politiſche Lieder von Mund zu Mund getragen den erſt glimmenden Aufruhr der Gemüther zur hellen Flamme anzufachen drohten.**) Alles, auch der lebhafte Zug, der durch den in die Tiefe der Seele hinabſteigenden, wie in die Weite der Welt ſchweifenden Geiſt gleichzeitig in die Dichtung und Literatur kam, traf ſo zuſammen, um die bewegliche Natur des Franzoſen, die eine Zeit lang durch die Schläge des Schickſals und den Zwang der Dinge niedergehalten war, aufs Neue zu entfeſſeln: das nicht zu vergeſſen,

*) Vergl. Gervinus, Geſchichte des neunzehnten Jahrhunderts, Band I, S. 280 ff.
**) Vergl Gervinus a. a. O. Band I, S. 323.

daß damals die Wellen einer anſchwellenden geiſtigen Bewegung durch die ganze geſittete Welt gingen. Kein Zweifel, daß dieſe Stimmung franzöſiſcherſeits gerade in der Malerei durch Géricault einen treffenden und bedeutſamen Ausdruck erhielt.

Indeſſen nur von kurzer Dauer war im politiſchen Leben diesmal die Rührigkeit, welche die Nation ergriffen hatte. Bekanntlich ſiegte die Reaction (nach der Ermordung des Herzogs v. Berry) durch den Einfluß des Grafen Artois noch einmal und ſo gering war noch die Spannkraft des öffentlichen Geiſtes, daß dieſer in ſeine Trägheit zurückfiel und die neuen Kammerwahlen dem Königthum günſtig waren. Noch lähmte die Erſchlaffung nach der langen Kriegszeit die Gemüther. Man ſehnte ſich nach Ruhe und dem ungeſtörten Genuß des Daſeins, und den gewährten ſo ziemlich die geordneten Staatsverhältniſſe. Zudem bemühte ſich die Dichtung, das Königthum und die Kirche mit einem reizenden Nimbus zu umgeben, den ſie aus dem in blühenden Farben aufgefriſchten Mittelalter herbeiholte; das bunte Spiel ließ man ſich gern gefallen und nahm keinen Anſtand, von dem Aufputz das Eine und Andere wie eine Mode ſelber anzunehmen. So verfloß im fortwährenden Wechſel der Stimmung, die bald mit, bald gegen die Regierung ging, das letzte Jahrzehnt der Reſtauration. Während aber unter Karl X. die Regierung immer tiefer in die fortreißende Strömung des reactionären und kirchlichen Syſtems hineingerieth, war doch allmälig die Widerſtandskraft erſtarkt, welche ſeit jenen Jahren im Stillen die Geiſter bewegte. Sie hatte ſich in leiſem Wachsthum noch mehr in dem allgemeinen Leben des Geiſtes, in den verſchiedenen Regungen der Kunſt und Wiſſenſchaft entwickelt, als auf dem politiſchen Felde; es war der Zeit eigen, daß ſie ihre Kräfte mehr nach Innen, in die friedlichen Kreiſe der Phantaſie und des Gedankens, nach Außen auf die Ausbildung von Handel und Induſtrie warf, als auf den Kampf um die politiſche Exiſtenz. Endlich aber war dieſe geiſtige Bewegung unmerkbar gereift und immer mehr ſich ausbreitend zu einer unwiderſtehlichen Macht geworden, welche vielleicht das Meiſte zu dem Umſchwung beitrug, der das alte Regiment wie die welkgewordene, überflüſſige und loſe Hülle der reifenden Frucht mit einem Ruck abſprengte. „Die romantiſche Kunſt, ſagt einmal V. Hugo kurz vor dem Ausbruch der Julirevolution, iſt nichts Anderes als der Liberalismus in der Literatur; die Freiheit in der Kunſt, die Freiheit in der Geſellſchaft, das iſt das doppelte Banner, unter dem ſich die kräftige Jugend von heute vereinigt.“ Und ſo iſt, wenn wir auf die

Malerei zurückgreifen, die von Géricault zuerſt vertretene Anſchauung der Vorbote der Julirevolution geweſen, wie ſie der Nachfolger der Umwälzung von 1789 war.

Doch ſchritt die Kunſt nicht gleichmäßig und geradeaus auf dem nun eingeſchlagenen Wege fort. Schon oben iſt bemerkt, wie unter der Reſtauration Poeſie und Malerei ineinanderſpielten und jede in die Bahn der anderen hinüberſtreifte; zudem liegt es im Weſen der modernen Malerei (vergl. das 2. Kapitel des 1. Buches), in die vom Zeitalter neuentdeckte und in immer größerem Umfang erſchloſſene Stoffwelt immer tiefer einzugehen, ſowie andrerſeits die Formen der früheren Kunſtepochen verarbeitend in ſich aufzunehmen. Das trat nun auf der franzöſiſchen Seite in vollem Maße ein. Faſt gleichzeitig mit der Dichtung, und diesmal nicht ſelten nach ihrem Beiſpiel und Vorgang, griffen die Nachfolger Géricault's bald in die Tiefen des Gemüthslebens, bald in die Weite der dem Blick geöffneten Vergangenheit, bald ſowol in die nächſten wie die entlegenſten Gebiete der nun von allen Seiten zugänglichen Gegenwart. Ja, ſelbſt die fein umriſſenen Geſtalten der poetiſchen Phantaſie ſuchten ſie in ihrer Weiſe zu verkörpern, auch deren vorſchwebende Empfindungen feſtzuhalten. Begreiflich, daß in dieſer allſeitigen Ausbreitung die Kunſt auch an die frühere franzöſiſche Geſchichte gerieth und ſo mit der rückſtrömenden Richtung der Reſtauration bisweilen zuſammentraf. Doch blieb ſie dabei im Ganzen frei von der kirchlich-mittelalterlichen Beſchränktheit, in der ſich die deutſche Kunſt fing. Auf welche Stoffe ſie immer ſich einließ, durchaus war ihr die Hauptſache, ſie zu energiſcher Erſcheinung herauszubilden und ſie begnügte ſich nicht, wie jene öfters, mit dem annähernden Ausdruck bedeutungsvoller Ideen oder dunkler Gefühle. Vor derartigen Abirrungen behüteten ſie der dem Franzoſen angeborene Formenſinn ſowie der Vorgang Géricault's. Von der realiſtiſchen Anſchauung deſſelben behielt, wie ſchon angedeutet, die neue Kunſtweiſe durchweg das bei, daß ſie nach dem überzeugenden Schein der Naturwahrheit ſtrebte und auf den Erwerb der Mittel, ihn zu erreichen, allen Fleiß verwendete. Der realiſtiſche Zug, der mit jenem anderen, die erſchütternden leidenſchaftlichen Momente des Lebens aufzuſuchen, eng zuſammenhängt, iſt für die neue Kunſtweiſe überhaupt charakteriſtiſch.

Für dieſe kam Mitte der zwanziger Jahre der Name der romantiſchen Schule auf. Auf die franzöſiſche Malerei, welche dieſe Bezeichnung trägt, paßt nur halb die Vorſtellung, welche wir mit demſelben Aus-

druck in Betreff der deutſchen verbinden. Beiden zwar iſt der Grundzug der ſubjectiven Phantaſie gemeinſam, welche losgelöſt von dem naiven Einklang mit der Wirklichkeit und in ſich ſelber zurückgeworfen bald in die Unendlichkeit des durch den Bruch tief erregten Seelenlebens, bald in die Vergangenheit ſich träumeriſch verſenkt, und in dem Bewußtſein jenes Gegenſatzes einerſeits dieſe wiederherzuſtellen, andrerſeits der inneren Traumwelt den Schein der Realität zu geben ſucht. Aber ſchon eben kam darauf die Rede: während die deutſche Kunſt, wie zum Theil die Düſſeldorfer Schule, in einem unklaren Weben und Erzittern lyriſcher Gefühle, oder, wie die Nazarener, mit rückwärts gewandtem Auge in einer künſtlich erhitzten religiöſen Empfindung ſtecken blieb, ging die franzöſiſche zum energiſchen, unverhüllten und naturtreuen Ausdruck der leidenſchaftlichen Bewegtheit fort, in der ſie eben, woher ſie auch ihre Stoffe entnehmen mochte, die Fülle und Kraft der menſchlichen Natur fand. Und wenn ſich auch einmal, wie namentlich in Ary Scheffer, ein Anklang an jenes deutſche Element ſubjektiver Erregtheit und Empfindſamkeit findet, ſo iſt doch die Rückkehr zur chriſtlichen Frömmigkeit und in Uebereinſtimmung damit zur noch gebundenen Formenweiſe der Präraphaeliten, die bei uns vorzugsweiſe romantiſch heißt, in der franzöſiſchen Malerei überhaupt nur ſchwach vertreten und gehört dann, wie wir ſehen werden, nicht ſowol der romantiſchen, als der idealiſtiſchen Richtung derſelben an.

Natürlich ging die romantiſche Kunſt, indem ſie in ihren Geſichtskreis eine neue Stoffwelt hereinzog, auch in ihrer Darſtellungsweiſe über Géricault hinaus. Beides, das Eingehen in den ganzen Umfang des Lebens und der Durchbruch der Empfindung durch die plaſtiſch begrenzte Form, bedingte ebenſowol wie das Streben nach dem vollen Schein der Realität eine neue Anſchauung der Erſcheinung: die im eigentlichen Sinn *maleriſche* Auffaſſung und Behandlung. Denn einerſeits ſchlägt in der Farbe der individuelle Charakter und das innerlich gährende Leben der Dinge kräftig zum Licht hinaus, andererſeits offenbart ſich in ihren Abſtufungen und Uebergängen das Ineinanderwirken und -leuchten der letzteren, endlich im ſtimmungsvollen Element des Tons die in die Welt ſich einlebende Empfindung des Künſtlers. Daher iſt die romantiſche Schule in Frankreich die Pflanzſtätte der Koloriſten. Und zu ſo durchgreifender Geltung kommt in ihr das Princip der Malerei als ſolcher, daß es, zudem gereizt durch den Gegenſatz des in der Ingres'ſchen Schule (ſ. viertes Buch) erneuerten Idealismus, nicht ſelten zu ſeinen letzten, das Maß überſchreitenden

Folgen ſich forttreibt: zu jener Ausbildung des Maleriſchen, welche in das Spiel der Töne und in die ſelbſtändige Wirkung des farbigen Scheins ſowol den Inhalt als die Form aufzehrt.

So trat denn, um noch einmal Alles zuſammenzufaſſen, mit Géricault und ſeinen Nachfolgern ein neues Prinzip in die moderne Kunſt ein. Abgeworfen war der Zwang der akademiſchen Regel; kein Geſetz und kein Herkommen ſollten mehr die Erſcheinung der menſchlichen Form modeln und beſchneiden, der individuellen Phantaſie des Malers Gewalt anthun, die freie aus erregter Seele ſpringende Aeußerung menſchlichen Thuns und Fühlens in eine abſtrakte Schönheitslinie preſſen. Das Ideal, das der Wirklichkeit in kühler Würde gegenüberſteht, ward zertrümmert, dagegen im Einklang mit dem Bewußtſein des Zeitalters von der Natur und Geſchichte in ihrem ganzen Umfange und in ihrer mannigfaltigen Bewegtheit Beſitz ergriffen und in den realen farbenſatten Schein das innerlich glühende Leben der Dinge wie des Künſtlers zu voller ſinnlicher Wirkung entlaſſen.

Drittes Kapitel.

Die romantiſche Schule.

1.

Delacroix.

Im Salon von 1822, alſo drei Jahre nach der Ausſtellung von Géricaults Schiffbruch, erregte ein Bild, das Dante und Virgil in dem von Phlegias geführten Nachen über den von den Zornmüthigen bewohnten Sumpf fahrend (nach dem achten Geſange von Dante's Hölle) darſtellte, die größte Aufmerkſamkeit und bald den heftigen Widerſtreit der öffentlichen Stimmen, die ſich, die einen für, die anderen gegen den Künſtler, alle gleich entſchieden erklärten (im Luxembourg, ſ. die Abbildung)*). Es war das erſte Werk von Eugène Delacroix (1799—1863) und wie der klaſſiſchen Schule ſofort gewiß war, im offenen, erklärten Gegenſatz zu ihr entſtanden. Schon das Motiv war darnach, eine ungewöhnliche Wirkung auf den Beſchauer zu machen, namentlich aber die Behandlung ganz darauf angelegt, ihn zu überraſchen und zu erſchüttern. Die nackten Leiber der Zornmüthigen, aus dem trüben Waſſer mühſam ſich heraufwindend, theils in entſetzlicher Wuth ſich anfallend, theils mit den Zähnen und Gliedern in gewaltſamer und doch vergeblicher Anſtrengung an den Kahn ſich klammernd, Einer wieder in die grauen Wellen zurückſinkend, haben in der wilden, zügelloſen Bewegung ganz den zufälligen Wurf des Augenblicks; im grellſten Ausbruch erſcheint der Krampf ihrer Verzweiflung, das Entſetzen Dante's in unverhaltener Stärke, Virgil dagegen in der bleichen Ruhe und gemeſſenen Haltung des den Leidenſchaften des Lebens Entrückten. In der Form iſt jede Schönheitslinie und akademiſche Norm, in der Anordnung der harmoniſche Zug abſichtlich vermieden. Aber über das Ganze iſt ein fahler, unheimlich trüber Ton ausgegoſſen, in

*) Lithographirt von E. Laſſalle.

Dante und Virgil in der Hölle bei den Zornigen. Von Delacroix.

ſeiner düſteren Wirkung verſtärkt noch durch die gedämpfte Röthe der im Hintergrunde brennenden Höllenſtadt, den bleifarbenen Schimmer des Fleiſches und das dunkelrothe Gewand Virgils. Und ſo prägt ſich das Schauerliche des Vorwurfs, nicht blos durch die realiſtiſche Gewalt der Geberden und Bewegungen, ſondern mehr noch durch die eigenthümliche, die ganze Erſcheinung durchdringende Kraft der Farbenſtimmung ergreifend durch das Auge in die Seele. Das mit dieſem Bilde lebhaft erregte Intereſſe des Publikums wußte ſich der Künſtler mit ſeinem zweiten zu erhalten, das er 1824 ausſtellte: „das Gemetzel von Skio" (Chios)*), griechiſche Familien den Tod oder die Sklaverei erwartend (im Luxembourg). Wieder ein Motiv, das ſich ergreifend an die Phantaſie wandte. Damals bewegte der Aufſtand der Griechen alle Gemüther, und hatten ſchon mit der Schilderung ihres Schickſals die Poeten, wie Delavigne und V. Hugo, die Theilnahme geſteigert, ſo veranſchaulichte nun der Maler ihr furchtbares Leiden mit furchtbarer Deutlichkeit. Auf verwüſtetem Feld, das Rauch und Trümmer erfüllen, eine Gruppe halbnackter Unglücklicher in allen Lagen des Todes und der Verzweiflung: Liebende im Schmerz der letzten Umarmung, ein ſterbender Knabe, von der nackten Schweſter umfaßt, während der Vater in dem vernichtenden Gefühl der Wehrloſigkeit in die Weite ſtiert, vor ihnen ein Sterbender mit erlahmten Gliedern und an ſeiner Schulter ſein junges, krankes Weib in Jammer verſunken; auf der anderen Seite ein Kind abfallend von der todten Mutter Bruſt, eine Matrone im Gefühl des Elends wie verſteinert und, im Gegenſatz zu ihnen, reich und prächtig gekleidet ein junger Türke, an den Schweif ſeines ſich bäumenden Roſſes ein blühendes Mädchen gebunden, deſſen üppiger, warm leuchtender Leib nur um ſo gräßlicher die fahle Farbe des umgebenden Todes hervortreten läßt; das Ganze endlich doppelt ſchrecklich durch die Gewißheit eines hellen, öden Tageslichtes und ſüdlicher Farbengluth. So war auch hier durch das Leben der Farbe und des Tons, erhöht durch energiſche Kontraſte, eine ungewohnte und eindringliche Wirkung erreicht. Die noch ärgere Willkür der Form freilich, die hier nicht nur über das akademiſche, ſondern auch über das natürliche Maß hinausgegangen war — faſt wie ohne organiſchen Zuſammenhang und nur aus dem Groben gehauen liegen manche Glieder umher — ſowie das Regelloſe, Knäulhafte der Kompoſition fanden diesmal, wenigſtens von Seiten der einen Partei, noch ent-

*) Nach dem Original photographirt in der von Goupil herausgegebenen Sammlung.

ſchiedeneren Widerſpruch. Selbſt Gros, der für den Maler „der Barke Dante's“ günſtig geſtimmt geweſen und an deſſen Peſtkranken von Jaffa Delacroix, wie es ſcheint, für ſein neues Bild ſich inſpirirt hatte, gab ihn nun auf: der Bruch zwiſchen der alten und neuen Weiſe hatte ſich unwiederherſtellbar vollzogen.

Der junge Künſtler aber, ſo ſtürmiſch auch das Urtheil über ihn hin- und widerſchwankte, ließ ſich nicht irre machen. Er debute im Gegentheil ſchon in den nächſten Jahren auf ganz neue Stoffgebiete ſeine eigenthümliche Anſchauung aus, um den ihnen entnommenen Motiven das gleiche Gepräge ſeiner leidenſchaftlichen Phantaſie und energiſchen Behandlung zu geben. So malte er (1826) Griechenland in Schmerz verſunken über den Trümmern Meſolongi's: aber dieſe Figur trotz ihrer allegoriſchen Bedeutung keineswegs in idealer Schönheit, ſondern als griechiſches Weib mit gewöhnlichen Zügen, mitgenommen von der Noth des Augenblicks, in zerfetztem und elendem Kleid. Auf den verſchiedenſten Feldern zeigte er ſich dann im Salon von 1827. Die Enthauptung des Dogen Marino Faliero (nach Byron, Sammlung von Iſaac Pereire), Sardanapal auf dem Scheiterhaufen, er ſelber auf üppigem Lager ausgeſtreckt den Tod erwartend, während ſeine Frauen, Pagen und Pferde von Sklaven niedergemacht werden, Juſtinian unter dem Beiſtande eines über ihm ſchwebenden Genius ſeine Geſetze entwerfend (umgeben von der Pracht byzantiniſchen Aufwandes), Milton mit ſeinen Töchtern, ein paar Genrebilder (Türke mit Pferd und Hirte aus der römiſchen Kampagna), endlich ſelbſt ein religiöſes Werk, Chriſtus am Oelberge (jetzt in der Kirche St. Paul und St. Louis): ſo zog er alle Zeiten, alle Gattungen in den Geſichtskreis ſeiner Kunſt. Und jedesmal wußte er die Phantaſie des Beſchauers zu packen, wie mit Gewalt feſtzuhalten, indem ihn die Darſtellung ganz in die Empfindung des reellen Daſeins und zugleich in die eigene Stimmung des Künſtlers hineinzieht. Bezeichnend iſt namentlich Marino Faliero, wol auch das beſte jener Werke. Am Fuße der grell beleuchteten Treppe des Dogenpalaſtes, welche die Mitte des Bildes einnimmt, liegt der Leichnam des Enthaupteten; der Scharfrichter auf der einen Seite, auf der anderen die Oberkörper des eindringenden Volkes; oben in der Vorhalle, zu der die Treppe führt, von einem in Moſaiken und Fresken farbig dämmernden Hintergrunde ſich abhebend, die Edlen Venedigs und der Rath der Zehn, von denen Einer eben das blutige Schwert erhebt, es dem Volke zu zeigen: hier verbinden ſich mit dem Schauerlichen des Vorgangs die Pracht und der Farbenreichthum

des venetianiſchen Koſtüms, der Schimmer und Spiegel der das Licht fangenden Stoffe, die bunte Mannigfaltigkeit des Mittelalters. Aber auch hier nichts von Formenſchönheit, die doch ſchon von Haus aus den ſüdlichen Stämmen eigen iſt, kein Adel und Fluß in der Kompoſition, die durch die Treppe in zwei Hälften getheilt wird; wieder beruht die Wirkung auf der faſt aufdringlichen Realität des Scheins, dem ahnungsvollen Gegenſatz von Licht und Schatten und dem mannigfaltigen Spiel der in's Glühende geſteigerten Lokalfarben, die bald dunkel vom hellen Grund ſich heben, bald Licht und Leben in die Schatten bringen.

Die Stoffe offenbar ſagten der Natur des Malers am meiſten zu, in denen die Aufregung und der Kampf der Affekte bis zur Vernichtung gingen und in eine farbenvolle Welt mit dem Ausbruch einer zerwühlten Seele blitzähnlich hinausſchlugen. So ſcheute er ſich auch nicht, keck in die leidenſchaftliche Gährung der Tagesgeſchichte zu greifen und die wilde Erregung der Gegenwart ganz ſo zu ſchildern, wie ſie ſich in der Aufrüttelung der roheſten menſchlichen Kräfte zeigte. Er malte nach dem Juliaufſtande „die Freiheit auf den Barrikaden des Jahres 1830“. Ueber einem wüſten Durcheinander von Leichnamen und einer brutalen Volksmaſſe, in welcher der Pariſer gamin mit den erbeuteten Waffen eines gefallenen Soldaten ebenfalls ſeine Rolle ſpielt, erhebt ſich die Göttin der Freiheit mit der Trikolore und in der phrygiſchen Mütze: nicht als eine ideale Geſtalt, ſondern als ein halbnacktes, wild in den Kampf ſich miſchendes Weib, das in die Alltäglichkeit hinabgezerrte Abbild des unbändigen Volkes, von der Wuth der Vernichtung hart an die Grenze des Häßlichen getrieben*). Daneben ſah man

*) Das Bild iſt ohnedem von Intereſſe für das Ineinanderſpiel von Dichtung und Malerei, das die ganze romantiſche Kunſt kennzeichnet. Bekanntlich brachten die Julitage einen eigenen Dichter hervor, Auguſte Barbier, der die der neuen Freiheit auf dem Fuße folgende ſchwächliche und eigennützige Geſinnung der höheren Stände, die nun raſch ſich ausbreitende Erſchlaffung und Sittenloſigkeit in ſcharfen, zornig ſtrömenden Jamben und in unverhüllter, faſt cyniſcher aber ſchwungvoller Bilderſprache geißelte. Leicht erkennt man die Heldin von Delacroix's Barrikade in folgender Schilderung wieder:

C'est que la liberté n'est pas une comtesse
Du noble faubourg St. Germain,
Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse
Qui met du blanc et du carmin.
C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
A la voix rauque, aux durs appas,
Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,
Agile et marchant à grands pas,

in einer faſt phantaſtiſch gehaltenen Skizze eine Scene aus der erſten Revolution: den Pöbel, wie er in den Konventsſaal eindringt, mit dem abgeſchlagenen Kopfe Féraud's auf der erhobenen Pike gegen den Präſidenten Boiſſy-d'Anglas losſtürmend; die in ihren niederſten, wildeſten Gefühlen tobende Maſſe, gleich einer Meute übereinanderſtürzend, gegenüber dem kaltblütigen Manne, das Ganze eingehüllt in das trübe, unheimliche Licht des geſchloſſenen, von Staub erfüllten Raumes. Indeſſen ließ ſich Delacroix nur dies eine Mal auf die Zeitgeſchichte ein; dem romantiſchen Sinn iſt die Gegenwart in ihrer feſt umriſſenen Geſtalt zu ſpröde und eigenſinnig, zudem ihre Erſcheinung maleriſch allzu undankbar. Auch zeigte er ſchon damals (Salon von 1831) auf's Neue, wie ſeine Kunſt namentlich den Schein des Vergangenen greifbar vorzuführen oder die Geſtalten der Poeten zu verkörpern ſich berufen fühlte. Neben der „Freiheit" waren

---

Se plait aux cris du Peuple, aux sanglantes mêlées,
Aux longs roulements des tambours,
A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées
Des cloches et des canons sourds;
Qui ne prend ses amours que dans la populace,
Qui ne prête son large flanc
Qu'à des gens forts comme elle et qui veut qu'on l'embrasse
Avec des bras rouges de sang.

Dann noch in einer weiteren Satire, die ſich gleichfalls auf die Julirevolution bezieht:

C'est cette femme enfin, qui toujours belle et nue,
Avec l'écharpe aux trois couleurs,
Dans nos murs mitraillés tout-à-coup reparue,
Vient de sécher nos yeux en pleurs,
De remettre en trois jours une haute couronne
Aux mains de Français soulevés,
D'écraser une armée et de broyer un trône
Avec quelques tas de pavés.

Die franzöſiſchen Kritiker ſind nicht einig darüber, ob der Maler den Poeten oder der Poet den Maler inſpirirt habe. Indeſſen ſchon darnach, daß ſich Delacroix gerne ſeine Vorwürfe aus den Dichtern holte, hätte man bei Barbier das Original ſuchen ſollen. Ueberdies trägt die erſte von den angeführten Satiren das Datum der Entſtehungszeit, Auguſt 1830: ein Zeitpunkt, an dem jener ſein Gemälde vielleicht nicht einmal angefangen, ſicherlich aber noch nicht vollendet hatte

Ich habe jene Verſe angeführt, weil auch an ſich die wenigen Dichtungen Barbiers für die neue Kunſtweiſe bezeichnend ſind. Er iſt von Delacroix verſchieden durch ſein energiſches, in das öffentliche Leben greifendes Pathos, ſowie durch die plaſtiſche Feſtigkeit ſeiner Zeichnung, Eigenſchaften, die ihn zu einem der erſten Poeten ſeiner Zeit gemacht haben. Aber auch er geht auf ſchlagende Wirkung aus, indem er ſeiner Darſtellung den unmittelbaren ganz gegenwärtigen Wurf des Lebens gibt und ſeine Bilder bis in die kleinſten Züge der von Zufall und Noth mitgenommenen Realität entnimmt.

die Ermordung des Biſchofs von Lüttich (nach Walter Scott's Quentin Durward), der Kardinal Richelieu in ſeiner Kapelle, der König Johann in der Schlacht von Poitiers, endlich noch Raphael in ſeinem Atelier ausgeſtellt. Von dieſen Bildern übertrifft das Erſtere alle ſeine bisherigen an in's Gräßliche ſich überſchlagender Wildheit. Angeſpornt von ihrem Führer Wilhelm von der Mark, einer Geſtalt von unbändiger thieriſcher Kraft, machen ſich die von Aufruhr und Wein trunkenen Empörer mit beſtialiſcher Luſt daran, den gefaßten Biſchof, zum Hohn in ſein kirchliches Prachtgewand gehüllt, mit hundert Meſſerſtichen umzubringen: die wüſte Scene, zu deren voller Wahrheit nur der Lärm und Tumult fehlen, doppelt ſchauerlich durch den Dunſt und die rothe Gluth des Fackellichtes, das in den weiten Räumen der Feſthalle ſich endlich in ein geſpenſterhaftes Dunkel verliert. Faſt alle dieſe Bilder ſind im kleinen Maßſtab des gewöhnlichen Staffeleigemäldes, aber durch die Wucht der dargeſtellten Leidenſchaften, die Bewegtheit der Kompoſition und die Breite der Ausführung im Charakter des größeren Hiſtorienbildes gehalten.

Seltſam, daß ſich in der Arbeit des Künſtlers, die nun faſt ein Jahrzehnt umfaßte, in den ſpäteren Werken gegen die früheren ein Fortſchritt nicht finden ließ. Im Gegentheil lautete ſo ziemlich das allgemeine Urtheil, daß dieſe von jenen nicht nur nicht übertroffen, ſondern nicht einmal erreicht ſeien. Nicht ganz mit Unrecht. Die Werke, mit denen er ſich Bahn gebrochen, waren gleich der volle Ausdruck ſeiner eigenthümlichen Phantaſie und ſeines maleriſchen Talentes geweſen, wie andrerſeits des bewußten Gegenſatzes gegen die klaſſiſche Richtung. Nur dieſe, wie wir wiſſen, bildete damals Schule. Von wem hätte er lernen ſollen, da Géricault, der allein Einfluß auf ihn übte, ſchon im Jahre 1822 geſtorben war? Schon in Guérins Atelier fühlte er ſich mehr hingezogen zu Gros und Prud'hon, als zu der Weiſe des Lehrers. Aus demſelben ausgetreten, überließ er ſich dann ohne Rückhalt dem Trieb ſeiner eigenen Natur. Schon damals, da er eben erſt zwanzig Jahre geworden, war ſeine Kraft gereift und ſeine Anſchauung ausgeprägt; die Grundlage einer tüchtigen und ausgebreiteten Bildung, die ihm ſein Vater — der unter dem Direktorium, wie unter dem Kaiſerreiche höhere Stellen bekleidet — hatte geben laſſen, trug bald ihre Früchte. Nach des Vaters Tod auf ſich angewieſen und gegen den Willen der Verwandten die künſtleriſche Laufbahn einſchlagend lernte er früh auf ſich ſelber ſtehen und ſich ſelber helfen. Eine Studienreiſe nach Italien zu machen, hatte er weder die Mittel noch auch das

Bedürfniß. Seine Art, die Natur zu ſehen — darin war er verſchieden von Géricault — ging nicht auf feſte Geſtaltung und Begrenzung der Form aus; er ſah nur auf die Geſammtwirkung, in welcher das innere Leben in den verſchwebenden, die Linien und Körper auflockernden Schein des Lichtes und der Farbe ſtimmungsvoll hinausklingt. Dieſer Anſchauung war, das fühlte er wol, die Strenge und Beſtimmtheit der Formengebung entgegen, welche im Ganzen die italieniſche Kunſt charakteriſirt. Noch mehr aber ſträubte ſich ſeine Art, die Dinge in die Phantaſie aufzunehmen und ihnen eine ganz individuelle Empfindung einzubilden, in der ſtillen Beſorgniß vor der Gefahr fremden Einfluſſes, gegen das eingehendere Studium irgend eines Vorbildes. So konnte er ſich ſelbſt ſpäter, obgleich es ihm hie und da in den Sinn kam, zu einer italieniſchen Reiſe nicht entſchließen. Dem widerſpricht keineswegs, daß er von Studien, Skizzen und Zeichnungen nach den verſchiedenſten Meiſtern, ja nach antiken Bildwerken und pompejaniſchen Wandgemälden ſein Leben hindurch ganze Stöße fertigte. Denn niemals kam es ihm hiebei auf treue Auffaſſung und Wiedergabe des Originals an, ſondern in flüchtigen Zügen hielt er nur die Maſſenwirkung und den Charakter der Bewegung feſt, und auch dies unter ſtarkem Einfluß ſeiner eigenartigen Anſchauung. Er war deßhalb für die Meiſterwerke einer fremden Kunſtweiſe keineswegs ohne Verſtändniß. Sein Geiſt, breit angelegt, beweglich und erregbar, von nicht gewöhnlicher Intelligenz und umfaſſendem Geſichtskreis, in hohem Grade empfänglich für alle Kunſt, auch Muſik und Poeſie, vermochte das Schöne auch da zu empfinden, wo es ſeiner Phantaſie in eigenthümlicher Geſtalt ſpröde gegenüberſtand, ja ſelbſt ſich für die griechiſche Kunſt zu begeiſtern, die allerdings von dem warmen realen Zug des Lebens mehr hat, als man gemeinhin annimmt. Aber es fehlte ihm die Fähigkeit, auf eine andere Anſchauung tiefer einzugehen und um ſie in ſich aufzunehmen, die eigene Individualität eine Zeitlang hinzugeben.

Denn dieſe zog in die unaufhaltſamen Wellen ihrer ſubjektiven Bewegtheit alle Stoffe und Formen, die ſie ergriff. Delacroix war nicht ſowol eine energiſche, als eine von innerer Erregung fortwährend angeſpannte Natur, von nervöſer Kraft und Lebendigkeit, im Kampf der Gegenſätze raſch entwickelt, ſeiner Eigenartigkeit ſich bewußt und durch den Widerſpruch und die Angriffe, die er erfuhr, zu immer raſtloſerer Thätigkeit getrieben. Ein Talent, das ſchon darin ächt modern im guten und im ſchlimmen Sinne iſt, daß ſein ganzes Leben in der Kunſt aufging und ſich

verzehrte. Kein Ereigniß, kein Abenteuer, kein ungewöhnliches Geſchick unterbrach deſſen ruhigen Lauf, darin das Gegentheil von Géricault, den ſein ſtürmiſches Temperament immer wieder in die Wogen eines brauſenden Welttreibens riß. Und ſo ſteigerte ſich die leidenſchaftliche Bewegtheit der Seele, immer nach innen zurückſtrömend, zu faſt fieberhafter Heftigkeit. Eine ſolche Natur liebt die einſame Verſenkung in der Arbeit, um ganz bei ſich ſelbſt zu bleiben, und geht Allem aus dem Wege, was ſie aus ſich herausziehen könnte. Er begriff nicht, wie ein Künſtler die Laſt der Ehe ſchleppen möge; er war nicht unempfindlich für Frauengunſt, ließ aber keine Neigung tiefer in ſein Gemüth dringen, wie er jede Störung haßte, welche die Stille ſeines Ateliers unterbrach. Wie damals die literariſchen Vertreter der romantiſchen Schule das Princip, daß die Kunſt lediglich ſich ſelbſt Zweck ſei („l'art pour l'art"), zum Programm erhoben, ſo lebte Delacroix ausſchließlich in der und für die Kunſt. Ein Zug, der den neuen Romantikern eigenthümlich iſt. Sie weben ſich in das abgeſchloſſene Reich der Phantaſie ein und laſſen in ihm alle Empfindungen ſpielen, alle Leidenſchaften toben; im wirklichen Leben ſind ſie als ächte Kinder der Zeit blos Menſchen der Bildung und Reflexion. Und wie im ſchwachen Körper, in dem zarten Organismus des Malers ſeine unruhige Seele gleichſam verſteckt war, ſo verſchloß er die innere Aufregung hinter der kühlen Haltung und den abgeſchliffenen Manieren des Weltmannes: ganz er ſelber nur der Staffelei gegenüber und im Verkehr mit den Geſchöpfen ſeiner Einbildungskraft. Von der Außenwelt, ihren großen und kleinen Intereſſen berührte ihn im Grunde nichts, als der Kampf, der ſich um die neue Kunſtweiſe erhoben hatte.

Und in der That, der machte ihm zu ſchaffen. Schon Mitte der zwanziger Jahre war er — ohne ſein Zuthun — zum Führer der romantiſchen Schule ausgerufen: ſein Erfolg dennoch nicht unbeſtritten. Die Regierung, welcher, wie ſchon bei Géricault bemerkt, der ſtürmiſche, revolutionäre Charakter dieſer Kunſt nicht verborgen blieb, erwies dem jungen Maler keinerlei Gunſt; mit Wuth, Hohn und Geſchrei fielen natürlich die Nachzügler der David'ſchen Zeit und ihr Anhang über ihn her; aber auch das Publikum, der große Kreis der Laien war noch nicht für ihn gewonnen. Eine Darſtellungsweiſe, welche den Stoff und die Bedeutung des einzelnen Gegenſtandes in eine beſondere maleriſche Wirkung ganz aufhebt, iſt des Publikums Sache nicht, das außerhalb der Kunſt ſteht und eben deßhalb verlangt, daß ihm der materielle Inhalt des Bildes in deutlichen

greifbaren Zügen geboten, „vor den Augen abgesponnen“ werde. Zudem ist das französische Auge, zwar auf formale Anschauung mehr angelegt, als das deutsche, doch ganz offen nur für die klar umrissene, fest abgeschlossene Erscheinung. Daß sich dagegen die jungen Talente mit Ungestüm und Begeisterung um ihn sammelten, half dem Maler nichts; seine Bilder blieben ihm und so war er eine Zeitlang auf Erwerb durch Zeichnungen zu Lithographien angewiesen. Damals, in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, entstanden seine Zeichnungen zu Goethe's Faust, deren erste Blätter bekanntlich des Dichters volle Anerkennung fanden und ihm besonders für die Schilderung der Hexenküche und der Brockenscenen große Erwartungen erregten*). Eine Zustimmung, die offenbar der überraschenden Realität galt, mit der hier die leidenschaftliche Auffassung, die dem Künstler diesmal „recht zu Statten“ kam, ausgedrückt war. Allein im Sinne der Dichtung ist die Reihe der Blätter nicht, die weder ihren Humor und den Adel ihrer Empfindung, noch ihr großes, allgemein menschliches Leben zu fassen weiß und die Bewegung, um sie ja natürlich zu haben, fast in's Niedrige herabzerrt. Das Gewaltsame in der Erfindung, wie das Unförmliche in der Behandlung tritt hier, wo das beseelende, fortleitende Element der Farbe fehlt, schroff und unverhüllt zu Tage.

Endlich nach der Julirevolution wendete sich die Lage des Künstlers zum Besseren, während zugleich ein kleines Ereigniß den einförmigen Lauf seiner Tage unterbrach. Die neue Regierung, überhaupt den jungen Talenten günstig, erwies auch dem ihr Wolwollen, der den Kampf auf den Barrikaden, dem sie ihr Dasein verdankte, verherrlicht hatte**). Delacroix wurde einer außerordentlichen Gesandtschaft beigegeben, welche Louis Philippe im Jahre 1831 an den Kaiser Abd-er-Rahman von Marocco abgehen ließ. Eine für ihn bedeutungsvolle Reise. Er lernte den Orient kennen. Hier ging ihm die Gluth und tiefe Helligkeit des südlichen Lichtes, die Pracht der satten, ungebrochenen und doch harmonisch zusammenklingenden Farben auf; hier fand er noch ursprüngliche, von der abschwächenden Hand moderner Civilisation unberührte Sitten, Menschen von ungefesselter Bewegung und Leidenschaft, in denen er sogar eine antike Schönheit zu entdecken meinte, und — nicht zu vergessen — die stolze und feurige

*) Eckermanns Gespräche mit Goethe, Bd I. S. 258 ff.

**) Jenes Bild der Freiheit auf den Barrikaden wurde von der Juliregierung angekauft, aber lange versteckt gehalten: neuerdings (1864) hat es im Luxembourg seinen Platz gefunden

Natur des arabiſchen Pferdes. Denn ſeiner Kunſtweiſe ſagte die energiſche Wildheit zu, die im Thierleben noch unverhüllt und ungezähmt ſich ausſpricht. Jene Zeit des afrikaniſchen Aufenthaltes iſt ihm unvergeßlich geblieben und für ſeine Kunſt von den fruchtbarſten Folgen geweſen. Für eine ganze Klaſſe von modernen Malern iſt es charakteriſtiſch, daß ſie an die Stelle der italieniſchen die orientaliſche Reiſe ſetzen: auch dazu hat Delacroix als Einer der Erſten die entſcheidende Anregung gegeben.

Bald nach ſeiner Rückkehr zeigte ſich der neue Reichthum ſeiner nun erweiterten Anſchauung in einer Reihe von Gemälden, die orientaliſche Vorwürfe behandelten. In ihnen kommt das maleriſche Princip als ſolches zur unbedingten Geltung; es iſt „die Zauberei des Farbenſcheins“, welche für ſich zum ſelbſtändigen künſtleriſchen Reiz wird und daher Gegenſtand und Form zum faſt gleichgültigen Mittel herabſetzt, an dem ſie zur Erſcheinung kommt. Für dieſen Zweck waren einfache und ruhige Motive die günſtigſten; auch fügte ſich einer ſolchen Anſchauung recht wol das läſſige, thatenloſe, dem unbewußten und paſſiven Genuß des bloßen Seins ganz hingegebene Leben der Orientalen. Das bezeichnende Werk dieſer ausſchließlich koloriſtiſchen Richtung war „algieriſche Frauen in ihrem Gemach“ (Salon von 1834, jetzt im Luxembourg), von manchen franzöſiſchen Stimmen geradezu für das Meiſterbild des Malers erklärt. Drei Frauen in einem reich verzierten Raum, im reichſten Schmuck ihrer farbenprächtigen Gewänder, auf Kiſſen und Teppichen liegend oder ſitzend, wie eingeſchläfert von dem ewig gleichen, trägen Fluß des Daſeins, in der dem Stamme eigenthümlichen weichen und wie aufgelöſten Haltung der Glieder, gehoben noch durch den Kontraſt einer dienenden Negerin, die, allein ſtehend, im Begriff iſt, das Zimmer zu verlaſſen: das iſt das ganze Bild. Aber mit allem Aufwande ſeines maleriſchen Talentes und einer förmlich methodiſchen Anwendung aller Geſetze der Farbenwirkung und -harmonie hat Delacroix dieſe Frauen dargeſtellt — nach dem feinen Ausdruck eines franzöſiſchen Kritikers — wie Edelſtein und Geſchmeide in einem prächtigen Schrein. In der Gluth und Helle des ſüdlichen Lichtes iſt die ganze Stufenleiter der lebhafteſten Farben (namentlich der Schimmer und Glanz der Stoffe) im Wechſelſpiel der Kontraſte und Abtönungen, ein „Herüber und Hinüber der Reflexe und Farbenſcheine“, zu einem Einklang zuſammengeſtimmt, in dem alle Farben und Töne kraftvoll, bewegt und entſchieden, von keinem trüben Dunkel abgeſchwächt, hervortreten und dennoch zu einer harmoniſchen Wirkung ſich verbinden. Es ſind alſo hier die Lokalfarben

nicht in das weiche Element eines verhüllenden Geſammttons verflüchtigt, ſondern bei ſtark ausgeſprochenem Unterſchiede in einen vollen Zuſammenklang gebracht.

Wie Delacroix dieſe Wirkung erreichte und welche mannigfaltigen Mittel er dazu gebrauchte, dies auseinanderzuſetzen, würde hier zu weit führen, da wir deßhalb auf die Farbenlehre eingehen müßten; doch iſt ſeine Behandlungsweiſe ein zu deutliches Merkmal der modernen Kunſt, um nicht wenigſtens einen Blick auf ſie zu werfen. Nicht nur ſind die leiſeren und ſtärkeren Kontraſte (Diſſonanzen) der verwandten und entgegengeſetzten Farben, das Spiel der Schattirungen und Uebergänge in ihrer gegenſeitig ſich ſteigernden Kraft, in ihrem Verhältniß zu Licht und Schatten zur höchſten Geltung gebracht, dann wieder dieſe verſchiedenen Farbenakkorde zu einer reichen Harmonie verbunden, ſondern ſogar die einzelnen Töne in ſich ſelber zu einer leuchtenden Intenſität getrieben, indem der gleiche Ton in verſchiedener Weiſe des Auftrags ſo auf ſich ſelber geſetzt iſt, daß die Farbe gleichſam vibrirend aus ſich herausleuchtet; ja die ſelbſtändige Erzeugung gewiſſer Töne im Auge des Beſchauers durch eine beſondere Art der Behandlung hervorgebracht, welche zwei Töne ſo in einanderſpielen läßt, daß aus einer gewiſſen Entfernung der Blick jenen dritten zu ihnen ergänzt: ein Verſuch, die geheimnißvolle, lebendig ineinanderwirkende Wechſelbeziehung der Farben aus dem Bilde ſelber immer auf's Neue hervorgehen zu laſſen. Die gleiche ſelbſtändige Ausbildung des Kolorits iſt in einigen anderen Bildern, zu denen jene Reiſe die Motive gegeben: ſo in der jüdiſchen Hochzeit in Marocco (im Luxembourg), in der durch die warmen rothen Töne im Schatten und die kalten im Licht der Reiz eines doppelten Kontraſtes und ſeiner Löſung iſt, während zugleich das auf die hintere Wand des Hofes blendend einfallende Licht die Gluth der draußen herabbrennenden Sonne im Kontraſt zur ſchattigen Kühle des Innenraums empfinden läßt; ſo noch in den „Konvulſionären von Tanger" (1838). In dieſen ſchilderte Delacroix, von ſeiner Vorliebe für leidenſchaftliche Bewegung auf's Neue erfaßt und nun weiter als je getrieben, einen der widerwärtigſten Ausbrüche der bis zum Thieriſchen überreizten und gegen ſich ſelber wüthenden menſchlichen Natur: die in abſcheuliche Verdrehungen und Verzerrungen des Körpers ausſchlagenden Krämpfe des religiöſen Wahnſinns. Und nun iſt ſeltſam, wie in dieſem Bilde, das von den Franzoſen zu den beſten des Meiſters gezählt wird, die glühende, leuchtende Lebhaftigkeit der Farbe, allein für ſich genommen, wol einen gewiſſen Reiz ausübt, aber

mit der tollen, gräßlichen Bewegtheit des Vorganges in einer gewiſſen Uebereinſtimmung das häßliche Schauſpiel nur um ſo energiſcher dem Auge aufdrängt.

Daß dieſe Art von koloriſtiſcher Wirkung nicht mit wenig Mitteln erreicht wurde, ſondern das Werk einer mühſamen, verwickelten, immer wieder überarbeitenden und die Kraft des Farbenſcheins allmälig ſteigernden Behandlungsweiſe war, iſt ſchon angedeutet. Der Auftrag ſollte den Eindruck eines müheloſen Schaffens, der leicht und ſicher hinwerfenden Hand machen, aber er verbarg hinter ſich unſägliche Verſuche und Anſtrengungen: nicht zu rechnen die vorhergehende langſame Entſtehung und Reife des Bildes in der den Stoff raſtlos hin- und herlegenden Phantaſie des Künſtlers. Dieſe experimentirende Mühſeligkeit des Schaffens, von dem innerlich anreizenden Sporn nach neuen und eigenthümlichen Wirkungen in Athem erhalten, iſt übrigens Delacroix überhaupt eigen und eines der Kennzeichen der neuen romantiſchen Kunſtweiſe, daher ſpäterhin noch näher in's Auge zu faſſen.

Nicht lange nach ſeiner Rückkehr aus dem Orient eröffnete ſich Delacroix durch die Gunſt der Regierung ein neues und größeres Feld. Thiers, der nun Miniſter des Innern geworden, hatte ſchon im Jahre 1822 als noch ziemlich unbekannter Literat und Berichterſtatter des Conſtitutionel für den Künſtler Partei ergriffen und ihm „die Zukunft eines großen Malers" prophezeit. Nun ſelber thätig, ſein Wort zur Wahrheit zu machen, berief er ihn zu monumentalen Werken. Zunächſt zur Ausſchmückung des Salon du roi im Palais Bourbon (damals Sitz der Deputirtenkammer, jetzt Haus des geſetzgebenden Körpers); ſie war 1837 nach dreijähriger Arbeit vollendet. An der Decke des Saales in vier Feldern die allegoriſchen weiblichen Geſtalten der Gerechtigkeit, des Kriegs, des Ackerbau's und der Induſtrie, jede mit wenigen bezeichnenden Figuren zu einer einfachen Gruppe verbunden; unter denſelben in den Zwickeln der von den Thüren und Fenſtern gebildeten Archivolten je zwei Scenen, in denen die Bedeutung jener idealen Figuren durch Vorgänge aus dem wirklichen Leben oder doch durch eine bewegtere Handlung verſinnlicht iſt: ſo z. B. auf der Seite des Kriegs ein Waffenſchmied bei der Arbeit, eine Mutter, die ängſtlich ihr Kind an die Bruſt drückt und zwiſchen beiden gefangene Frauen; auf der Seite des Ackerbau's die Weinleſe mit dem ausgelaſſenen Gefolge des Bacchus und die Ernte. Zeigt ſich ſchon in dieſer Erfindung und Anordnung der vorzugsweiſe auf das Reale, unmittelbar Lebendige

gerichtete Sinn des Malers, ſo tritt derſelbe noch deutlicher in der ganzen Geſtaltungsweiſe hervor. Abſichtlich iſt die ſtrenge Form idealer Schönheit vermieden, ſelbſt in den allegoriſchen Figuren; dieſe ſind nicht die ſtillen Götter einer von der Welt abgewendeten Phantaſie, ſondern Geſtalten von natürlicher individueller Bildung, in Geberde und Bewegung friſch dem Leben entnommen. Nirgends eine akademiſche Linie, aber auch nirgends eine geläuterte Form; nirgends der Zwang und die Kälte einer hergebrachten, mühſam nach „Styl" ringenden Anſchauung, aber auch nirgends die ideale Reinheit einer über das Gewühl der Wirklichkeit erhobenen vollkommenen Welt. Indeſſen ſind die Malereien eben durch die Wärme und Unmittelbarkeit ihrer Erſcheinung von nicht gewöhnlicher Wirkung; durch die ganze Anordnung, der es nicht an Klarheit gebricht, geht ein lebendig bewegter Zug und manche der allegoriſchen Figuren, wie die des Kriegs und des Ackerbaus, haben eine gewiſſe kecke und unbefangene Größe. Zudem kam es dem Talente des Künſtlers zu gute, daß diesmal ſeiner Neigung für das Heftige und Erregte durch die Bedingung einer gewiſſen monumentalen Ruhe und Gemeſſenheit eine Schranke geſetzt und die Kompoſition an den Raum gebunden war. In der Form und Bewegung, wie in der Tiefe und Kraft des Kolorits haben auch dieſe Geſtalten den Wurf des realen Lebens, ſie ſind aber von der maßloſen Leidenſchaftlichkeit frei geblieben, die ſonſt den Figuren Delacroix's eigen iſt, während ſich in der Erfindung eine reiche, die Welt in Bildern ſehende Phantaſie und eine urſprüngliche Empfindung ausſprechen. So ſind Alles in Allem genommen dieſe Darſtellungen wol die hervorragendſte Leiſtung des Meiſters. Verglichen aber mit den Fresken der Münchener Nibelungenſäle und der deutſchen Reſidenzſchlöſſer überhaupt, laſſen ſie das ungeſchlachte und geſpreizte, in der Form plumpe und eckige, in der Farbe armſelige, in der ganzen Erſcheinung lebloſe Weſen dieſer Heldengeſchichten weit hinter ſich zurück, während ſie freilich andererſeits ebenſowenig den heiteren, feſtlichen Schwung der allegoriſchen Bilder von Rubens, die Ueppigkeit und kräftige Anmuth, ſowie den unbewußten Reiz ſeiner Menſchen und Götter erreichen. Weniger gelungen ſind die monochrom gemalten allegoriſchen Figuren der Flüſſe und Meere an den Zwiſchenmauern der Fenſter: ihre Bewegungen, denen man die Abſicht eigenthümlich zu ſein und ein vergebliches Streben nach michelangeleskер Kühnheit anmerkt, ſind gequält und daher ihre innere Bedeutungsloſigkeit doppelt fühlbar. Zudem läßt der Mangel der Farbe die groben Formfehler, welche ſich Delacroix — wovon noch die Rede

ſein wird — faſt überall zu Schulden kommen läßt, diesmal allzu deutlich in's Auge ſpringen.

Ein Jahrzehnt ſpäter (1847) fällt die Bemalung des Bibliothekſaales in demſelben Palaſte: Der Vorwurf war hier die geiſtige Entwickelung des Alterthums von Orpheus bis Attila. Der Stoff vertheilt ſich in die Bogenfelder der beiden ſich gegenüberſtehenden Wände und in die Pendentifs der fünf Kuppeln an der Decke. In jenen ſchilderte Delacroix das eine Mal den Urſprung der Geſittung und der Künſte unter dem Einfluſſe des Sängers Orpheus (um ihn lauſchend verſammelt in ſchöner Landſchaft Nymphen, Centauren und Vertreter des Naturvolks, Minerva und Ceres aus der Höhe zu ihm herabſchwebend), das andere Mal deren Zerſtörung durch den mit ſeinen Hunnen auf wildem Roß wie ein Wetter hereinbrechenden Attila; in den fünf Kuppeln endlich zwiſchen jenem Ende und dieſem Anfang ſich ausbreitend die verſchiedenen Gebiete des geiſtigen Lebens der Alten (Wiſſenſchaft, Philoſophie, Geſetzgebung, Religion, Poeſie), vertreten jedesmal durch bezeichnende Züge aus der Wirkſamkeit ihrer hervorragenden Vertreter (z. B. in den vier Feldern der Geſetzgebung: Numa und Egeria; Lykurg geht die Pythia um ein Orakel an; Cicero klagt Verres an; Demoſthenes verſucht ſich vor dem Meere in der Rede). Auch hier ein Reichthum an eigenthümlicher bisweilen in's Poetiſche ſich ſteigernder Erfindung und die Bewegtheit des realen Lebens, wobei freilich manches Seltſame mit unterläuft (z. B. die profaiſche Silengeſtalt des Sokrates in abſchreckender Häßlichkeit und von ſeinem Dämon — der doch nur die unbewußte Offenbarung ſeines eigenen Inneren iſt — als für ſich beſtehendem Genius begleitet), und, von der Form ganz abgeſehen, die Geberde öfters (ſo bei den Figuren des Cicero und Demoſthenes) in das Gemeine und Abenteuerliche getrieben iſt. Dagegen iſt jedes Mal in der ſatten und harmoniſchen Färbung die Stimmung des Vorgangs energiſch ausgeſprochen und auch für ſich genommen die koloriſtiſche Wirkung jedes Bildes von eigenthümlichem Reiz: das Ganze wie übergoſſen von dem warmen feſtlichen Schimmer eines erhöhten Lebens. — Ein noch glücklicherer Ausdruck ſeines Talentes, weil in der Kompoſition und Formengebung edler und maßvoller, iſt das zwei Jahre vorher vollendete große Deckengemälde der Bibliothekkuppel im Luxembourg: Dante und Virgil in einem Thal der Unterwelt „auf friſch begrünter Matte“ zwiſchen den Helden, Philoſophen und Dichtern des Alterthums (nach dem 4. Geſang von Dantes Hölle). Der Maler hat den Poeten frei aufgefaßt und

wiedergegeben, doch die Stimmung wol getroffen, die sich in den Versen ausspricht:

„Die Geister dort, sie blickten ernst und ruhig,
Es lag in ihrem Ausdruck hohe Würde,
Sie sprachen selten und mit sanfter Stimme."

Die Gestalten sind von individueller Lebendigkeit, bleiben aber in dem ruhigen Rhythmus monumentaler Erscheinung und verbinden so die Bewegtheit eigenthümlicher Charaktere mit der Stille eines in's Ideale entrückten Daseins: das Ganze doch wieder von prächtig sinnlicher Wirkung durch die den Venetianern abgesehene Gluth und Fülle der Farbe.

Die gleiche Meisterschaft findet sich, was das Kolorit anlangt, in dem Deckengemälde der Apollogalerie des Louvre (1849): Apollo tödtet von seinem Viergespann aus in Gegenwart der olympischen Götter den Drachen Python (nach dem von Lebrun überkommenen Motiv). Hier war Delacroix insofern auf seinem Felde, als der Vorwurf eine gewisse ungestüme und leidenschaftliche Kühnheit der Komposition wol zuließ; andrerseits aber reicht auf diesem mythologischen Gebiete, wo die Schönheit des nackten Körpers wesentlich zur Sache gehört, die Farbe nicht aus, um das Auge über die Willkür und Zufälligkeit der Form hinwegzuführen. — Dasselbe ist der Fall mit den mythologischen Darstellungen im Salon de la Paix des Pariser Stadthauses (vollendet 1854): das Hauptbild stellt den Triumph des Friedens (weibliche Figur) dar, welcher der klagenden und vom Kriege noch erschöpften Erde (allegorische Figur) den Ueberfluß und die Musen zurückbringt, während Ceres Mars und die Furien vertreibt. Auch hier machen die Mannigfaltigkeit der Erfindung, das Ursprüngliche der Bewegungen, die wol abgewogenen Massen bei der Kraft und Harmonie des Tons ihre Wirkung; aber die in's Irdische hinabgezogenen Gestalten haben doch gar zu wenig von dem idealen Gepräge des Göttergeschlechts. — Besonders bezeichnend für Delacroix, für die Licht- wie die Schattenseiten seines Talentes sind endlich seine monumentalen Werke auf dem religiösen Gebiete, die Ausschmückung der Kapelle der Engel in der Kirche Saint-Sulpice mit einem Decken- und zwei Wandgemälden: Lucifer vom Erzengel Michael zu Boden gestreckt; Heliodor aus dem Tempel vertrieben und von den Engeln gegeißelt (s. die Abbildung); der Kampf Jakobs mit dem Engel (letzteres eigentlich eine große Landschaft mit Figuren; das Ganze vollendet 1860). Hier bricht noch einmal das ganze Ungestüm seiner Phantasie gleich einem reißenden Strom über die

Ufer, wie ſchon in der Wahl des Motivs der kämpfenden Engel der ſtürmiſche Sinn ſich zeigt. Ueberall iſt eine wilde ungemeſſene Empfindung, in den Bewegungen und Gewändern tobt gleichſam ein ſauſendes Wetter und mit vernichtender Anſtrengung üben die herkuliſchen Engel ihr furchtbares Amt. Dieſe Heftigkeit eines kraftvoll ausbrechenden Lebens, verbunden wieder mit einem Kolorit, das mit vollen Händen Luft und Licht und den glühenden Schimmer der Farbenwelt in die geſchloſſenen Räume wirft, überraſcht und feſſelt das Auge. Allein wider alle Geſetze der monumentalen Kunſt iſt hier gerade das Gegentheil von architektoniſcher Ruhe und Anordnung, von der ſtillen Würde und Sammlung, welche der ernſte Innenraum der Kirche vorausſetzt: wie durchbrochen erſcheinen die Wände, um das volle irdiſche Leben der äußeren Welt in ſich hereinzulaſſen. — Die koloriſtiſche Wirkung, auf welche es Delacroix auch in allen dieſen Malereien namentlich abgeſehen hatte, wäre in einem ſolchen Grade mit der einfachen Freskotechnik nicht zu erreichen geweſen. Jene Gemälde ſind denn auch alle entweder in Oel zum Theil auf Leinwand, die dann auf die Mauern befeſtigt wurde, zum Theil unmittelbar auf der mit heißem Oel getränkten Wand ausgeführt, oder mit Wachs gemalt, wobei jedoch Delacroix namentlich im Salon du roi der Milde und Klarheit des Freskotons nahe zu kommen ſuchte. Was indeſſen durch dieſe Neuerungen der Technik die monumentale Kunſt an maleriſchem Reiz gewann, das verlor ſie andrerſeits an ſtylvoller Einfachheit, an Ruhe und Vollendung der Form.

Neben dieſen Arbeiten brachte der fruchtbare und raſtloſe Künſtler eine Menge Staffeleibilder der verſchiedenſten Gattungen hervor, vom Altarbild bis zum Thierſtück und Stillleben herab. Darunter einige ebenfalls im Auftrage der Regierung: hiſtoriſche Gemälde für das von Louis Philippe gegründete Muſeum von Verſailles, ſo die Schlacht von Taillebourg (1837; Kampf auf der Brücke, der ſich um die mächtig einhauende Figur Ludwigs des Heiligen gruppirt), in deren wildem tobendem Schlachtgetümmel Delacroix ganz in ſeinem Elemente iſt, und die Einnahme von Konſtantinopel durch die Kreuzfahrer mit Balduin von Flandern an der Spitze, auch dies Bild durch die energiſche und natürliche Wahrheit der Darſtellung und die ſtimmungsvolle Anordnung den Blick an ſich ziehend. Nach wie vor aber behandelte der Maler aus eigenem Antriebe und mit beſonderer Vorliebe ſolche Scenen, welche die Phantaſie in eine ſchauerliche oder geheimnißvolle Spannung verſetzen und die Seele

gleichſam in einen unermeßlichen Abgrund von Empfindungen hineinziehen; Stoffe, die er gern den Dichtern entnahm und deren poetiſche Wirkung er dann in das ahnungsvolle und doch unmittelbare Leben der Farbe und des Tones umſetzte. Der Gefangene von Chillon (nach Byron), wie eingehüllt in feuchte Kerkerluft, mit dem Krampf wilder Verzweiflung ſich vorſtürzend, dem in ſeiner Nähe ſterbenden Bruder zu helfen, aber zurückgehalten von der ſtraff geſpannten Kette (1837); Hamlet, eine zarte, leidende Geſtalt, mit Horatio in der Kirchhofſcene, da ihm eben der eine Todtengräber, eine grobe Figur mit bloßer Bruſt, den Schädel des Spaßmachers Yorick hinhält, im fahlen Licht eines nördlichen Wolkenhimmels und in einer kahlen, öden Natur (1839); Julia in der Grabesſtätte, da ſie eben erwacht; vor Allem aber die Schiffbruchſcene aus Byrons Don Juan (zweiter Geſang): ein Boot, ohne Ruder, ohne Segel, rings umgeben von dem noch träg bewegten Meere, das ſich in der Ferne mit der wolkenſchweren Luft zu vermengen ſcheint, in der furchtbaren Weite und Einſamkeit ganz ſich ſelbſt überlaſſen, überfüllt von den blaſſen, von Hunger zernagten Geſtalten, von denen die Einen in ſtummer Verzweiflung der Auflöſung ſchon nahe ſind, die Anderen eben das Loos werfen, wer das Opfer ihrer Gier werden ſoll (1841); endlich im geſpenſtiſchen Dämmerlicht des Mondes der Tod Valentins, in einer engen Straße mit hohen altdeutſchen Giebelhäuſern, aus deren einem Gretchen die Hände ringend hervorſtürzt (1848) — immer iſt der ſchauerliche Vorgang ſowol durch die Farbenſtimmung, als den der momentanen Realität abgelauſchten Ausdruck in erſchütternder Weiſe verſinnlicht. Und zwar furchtbarer, als es in des Poeten Abſicht lag. Denn aus dem fortgleitenden verſöhnenden Fluß des Ganzen iſt hier ein unſeliger Augenblick herausgegriffen und auf der Spitze des Gräßlichen feſtgehalten.

So aber behandelte Delacroix nicht blos die Stoffe der neueren Geſchichte und Dichtung, ſondern auch die Antike. Er zog ihre idealen Geſtalten, wie ſich ſchon an ſeinen monumentalen Werken zeigte, in die Noth und den Kampf der drangvollen Wirklichkeit herab, gab ihnen das heiße Blut moderner Leidenſchaftlichkeit und die ſchroffen, plötzlichen Bewegungen des von der Empfindung ganz beherrſchten Leibes. An die Stelle der geläuterten Form und der rhythmiſchen Linie ſetzte er auch hier das blitzartig aus der Seele ſchlagende, den Körper bald verhüllende, bald warm und voll heraushebende Element der Farbe. Hier iſt vor Allem charakteriſtiſch und als der volle Ausdruck ſeines Talentes Eines ſeiner hervorragenden

Bilder die wüthende Medea in dem furchtbaren Augenblick vor der Ermordung ihrer Kinder (1838, im Muſeum von Lille)*). In einer felſigen Höhle, in die von hinten ein fahles Licht fällt, hat ſie, mit wildem Grimm ſich umſchauend, ungeſtüm wie eine Löwin in dem einen Arm die beiden jammernden Kleinen gepackt, deren roſiges Fleiſch mit ihrem blaſſen Leibe kontraſtirt, mit der anderen Hand ſchwingt ſie den Dolch. Das entſetzliche Bild eines in ungezügelter Leidenſchaft tobenden Weibes, nicht ohne Größe, aber in der Form wie in der Empfindung über jedes Maß hinausgeriffen; das Furchtbare des Momentes noch gehoben durch den merkwürdigen Einklang des Kolorits, in dem warmſchimmernde Farben mit dem düſtern Helldunkel der Höhle ſtreiten und doch wieder zuſammenſtimmen. — In der Gerechtigkeit Trajans (1840, im Muſeum von Rouen) iſt es auf den prächtigen Rhythmus eines reichen Farbenganzen abgeſehen, der durch einen ſowol im Gegenſtand wie im Kolorit durchgeführten Kontraſt noch geſteigert iſt: der Kaiſer im prunkenden Gewand und mit dem Pomp ſeines glänzenden Gefolges aus einem Triumphbogen hervortretend, wird von einem Weibe aufgehalten, das ihm jammernd und flehend ihr gemordetes Kind vor die Füße wirft; dieſe vordere Gruppe im Gegenſatz zu jener in einen grauen unheimlichen Ton eingehüllt. Auch hier iſt die Antike in die Unruhe moderner Empfindung und in maleriſche Bewegtheit herübergezogen.

Das Gleiche iſt der Fall mit den religiöſen Bildern des Meiſters. Es ſind namentlich ſchwere Leidensmomente, welche er ſchildert, ſei es aus der Geſchichte Jeſu oder der Heiligen. Auch in dieſe frommen Geſtalten legt er die ganze Herbigkeit irdiſchen Schmerzes, und gibt ihnen, indem er die traditionellen Typen der chriſtlichen Kunſt verſchmäht, die Züge der zufälligen von der Wirklichkeit mitgenommenen Menſchennatur. Um ſeinen Chriſtus am Kreuze (zweimal, 1835 und 1847), der eben den letzten Kampf des Todes kämpft, geben ſich die Frauen und Jünger in Lagen und Stellungen, wie ſie der Augenblick mit ſich bringt, rückhaltlos ihrem Jammer hin; die ganze Umgebung und Natur ſcheint dieſes Elend mitzuempfinden und in düſterem Einklang ſich die aufgewühlte Erde mit den ſtürmiſchen Wolken, durch welche einzelne blutige Sonnenſtrahlen brechen, wie zum nahen Untergange zu vereinigen. Dieſelbe eindringliche Naturwahr-

*) Geſtochen von Geoffroy. Da in den Bildern Delacroix's faſt die ganze Wirkung in der koloriſtiſchen Stimmung liegt, die natürlich im Stich größtentheils verloren geht, ſind nur wenige geſtochen worden. Doch ſind manche derſelben lithographirt.

heit der Erſcheinung, verbunden mit dem erregten Ausdruck des Vorgangs durch den Ton und die Farbenſtimmung, findet ſich im „Chriſtus im Grabe“ (in der Kirche Saint-Denis-du-Saint-Sacrement), beweint von Maria und den heiligen Frauen, wo der Ausdruck eines ſtilleren aber unendlichen Schmerzes auf's Höchſte getrieben iſt, und in der Beiſetzung Chriſti durch die Jünger (1859). Dagegen eine ſanftere Trauer und eine mildere Bewegtheit im heiligen Sebaſtian, der nach ſeiner Pein zuſammengeſunken in ſtillem Dämmerlicht von zwei Frauen mit rührender Sorgfalt gepflegt wird (ebenfalls zweimal 1836 und 1859)*).

Wie merkwürdig ſticht dieſe romantiſche Auffaſſung der chriſtlichen Stoffe von derjenigen der deutſchen Nazarener ab. Hier eine Frömmigkeit, welche ſich in eine vergangene Empfindung gewaltſam zurückzuverſetzen und dem entſprechend die noch gebundene Kunſtweiſe der Präraphaeliten zurückzurufen ſucht, überhaupt auf die Tradition alles Gewicht legt, faſt keinen auf die Natur und ihren lebendigen Ausdruck. Dort von dem Allem das Gegentheil: weltliche Stimmung, neue, überraſchende, individuelle Formen, realiſtiſche Bewegung und ein freies Anknüpfen an die Venetianer, die letzte Blüte der italieniſchen Kunſt. Von dem Weſen des Chriſtenthums, wie es dem jetzigen Geſchlecht aufgegangen iſt, haben die Werke Beider gleich wenig, da es den Einen an der natürlichen Anſchauung, dem Andern an der Idealität der Form und Gruppirung gebricht. Aber von dieſen

*) Aus der großen Anzahl von Delacroix's Werken ſind oben nur die bedeutenderen hervorgehoben. Dazu kommen noch, einige Genrebilder, Landſchaften, Stillleben und Thierſtücke, in denen er, wie Rubens, mit Vorliebe die wilden Ausbrüche der beſtialiſchen Natur des wilden Thieres darſtellte, abgerechnet: 1) hiſtoriſche Gattung: Tod Karls des Kühnen in der Schlacht von Nancy (1834); die beiden Foskari (1855, angeregt von Byrons Trauerſpiel); 2) poetiſche Scenen (den Dichtern entnommene Stoffe): Kampf zwiſchen dem Giaur und dem Paſcha (zweimal, 1826 und 1835, nach Byron); Margaretha in der Kirche, hinter ihr ein Dämon; Abſchied von Romeo und Julie; Entführung Rebecca's durch den Tempelherrn (nach W. Scot's Ivanhoe; alle drei aus dem Jahre 1846); Lara's Tod (1848, nach Byron); Othello und Desdemona (1849); Lady Macbeth (1850); 3) antike Stoffe: die letzten Stunden Mark Aurels (1845); Kleopatra; 4) religiöſe Scenen: Chriſtus während des Sturmes im Schiffe ſchlafend (Sammlung von Emile Pereire); Magdalena in der Kirche (1839); Auferweckung des Lazarus (1851); 5) orientaliſche Scenen: der marokkaniſche Kaid (1838, im Muſeum von Nantes); Muley Abd-er-Rahman mit ſeiner Garde (1845, Muſeum von Toulouſe); endlich noch als charakteriſtiſch für die eigenthümliche Erfindung des Künſtlers: Taſſo im Irrenhauſe (1826) und ein nacktes blondes Mädchen vor einem Spiegel, hinter ihr der Satan (1851). Auch mit dieſen Bildern iſt das Verzeichniß noch nicht vollſtändig; ich habe blos ſie noch angeführt, weil mit ihnen alle bekannteren Werke des Meiſters genannt und ſie zudem durch die Stoffwahl bezeichnend ſind.

Antipoden der Romantik hat Letzterer, ſo groß auch ſeine Mängel ſein mögen, durch ſeine wilde, doch urſprüngliche Phantaſie und ſein großes Talent für maleriſche Wirkung wenigſtens eine gewiſſe künſtleriſche Lebenskraft, während Erſtere mit der neuen Ausgabe einer abgeſtandenen Empfindung und mit ihrer halben charakterloſen Darſtellungsweiſe nur ihre offenbare Schwäche bekunden.

2.

Die romantiſche Malerei und die romantiſche Dichtung.

Der Gegenſatz, der mit Delacroix in der franzöſiſchen Malerei hervortrat, findet ſich in jeder regſamen Kunſtepoche. Gegenüber der idealen Auffaſſung, welche in geläuterter Form und rhythmiſcher Gruppirung eine über das Gemeine erhobene Welt und eine bei aller Bewegtheit zu edlem Maß beruhigte Empfindung verſinnlicht, ſteht jedesmal die maleriſche Anſchauung, welche einerſeits tiefer in die Realität und die Wärme ihres Farbenſcheins eingeht, andererſeits die mannigfaltigen Stimmungen der erregten Seele zum Ausdruck bringt. Wie es aber überhaupt unſerem Jahrhundert eigen iſt, alle Gegenſätze zum Aeußerſten zu treiben, ſo ſind auch jene beiden Kunſtweiſen wol niemals ſo ſchroff einander gegenübergetreten, als in der modernen franzöſiſchen Malerei. Um ſo ſchärfer war der Gegenſatz, als er auch den Künſtlern mit voller Deutlichkeit zum Bewußtſein kam. Delacroix ſelber, ein heller und überlegter Kopf, war ſich über dieſen durchgreifenden Unterſchied des maleriſchen Styls vom plaſtiſchen vollkommen klar und kämpfte gegen dieſen nicht blos durch ſeine Werke, ſondern bisweilen auch mit ſcharfer und gewandter Feder in literariſchen Aufſätzen*). Noch entſchiedener aber wurde dieſer Gegenſatz und Delacroix zu einſeitiger Ausbildung ſeiner Weiſe dadurch getrieben, daß — wie ſich im folgenden Buche zeigen wird — der Idealismus, der allein vertreten

*) So in einem Artikel der Revue des deux mondes, 1854: „Les écoles anciennes (darunter ſind die der David'ſchen Zeit gemeint) ont pu enseigner le beau comme on enseigne l'algèbre et non seulement l'enseigner mais en donner de faciles exemples. Quoi de plus simple, en effet, à ce qu'il semble? Rapprocher tous les caractères d'un modèle unique, atténuer, effacer les différences profondes qui séparent dans la nature les tempéramens et les âges divers de l'homme, éviter les expressions compliquées ou les monvemens violens capables de déranger l'harmonie des traits ou des membres, tels sont en abrégé les principes à l'aide desquels on tient le beau comme dans sa main!“ Das konventionelle Syſtem der klaſſiſchen Nachzügler iſt doch in dieſen Worten ganz richtig gezeichnet, während ſich ihnen zugleich Delacroix's eigene Gedanken über das Schöne leicht entnehmen laſſen.

durch die Nachfolger der klaſſiſchen Epoche ſicher bald zu Grabe gegangen wäre, durch friſche Kräfte, Ingres und ſeine Schule, eine vollſtändige Erneuerung erfuhr. So entbrannte zwiſchen beiden Richtungen auf's Neue der Kampf, in dem Jeder, durch die Anſtrengungen des Andern angeſpornt, nur um ſo eifriger, um ſo erhitzter für ſeine Sache focht.

Dieſes Verhältniß reizte die Phantaſie des Romantikers noch mehr, ſich in eine leidenſchaftlich aufgeregte Empfindungsweiſe förmlich einzuwühlen und eine Darſtellung anzuſtreben, welche das Gemüth des Beſchauers in dieſelbe mit hineinzieht. Zwar fehlte ihm nicht ganz der naive Antrieb, der Géricault aus ſeiner eigenen Natur heraus bewegt hatte, den Menſchen in der Aufrüttelung der Affekte und im Kampf der Verzweiflung zu ſchildern. Aber es trat der Zug einer gewiſſen Abſichtlichkeit hinzu. Er ſuchte das Ergreifende und holte es, wo er es nur irgend zu finden vermochte. Der Menſch unter den ſchweren Schlägen des Schickſals, die ganze Stufenleiter der Verbrechen, des Elends und Unglücks, das war der Gegenſtand ſeiner Kunſt, das die Stoffe, welche ihm ebenſowol die Mythe als die Geſchichte und die Gegenwart liefern mußten. Hierbei aber iſt vor Allem bezeichnend, daß er ſich lieber an die Dichtung wandte, die ihm die furchtbaren Vorwürfe ſchon für die Phantaſie halb zubereitet entgegenbrachte, als an die ſpröde Wirklichkeit ſelber. Wir haben geſehen, wie er überall her, aus Dante, Shakeſpeare, Goethe, Byron, Walter Scott ſeine Motive nahm und werden gleich auf die Bedeutung zurückkommen, welche gerade dieſe Poeten für die neue Kunſtweiſe erhalten haben. So ſchien der Maler in dem ganzen Gebiete des realen und geiſtigen Lebens überall zu Hauſe zu ſein, und in der That haben die Franzoſen auf das weite, das ganze menſchliche Daſein umſpannende Talent Delacroix's nicht geringes Gewicht gelegt. Allein ſchon oben iſt bemerkt, wie die romantiſche Phantaſie ſich zum Mittelpunkt der Welt macht und unfähig, ſich ihr hinzugeben, ſie vielmehr in ſich einbildet; und da ſie ſo in keinen Stoff ſich verſenkt, um ihn aus ſich heraus zu geſtalten, iſt es ihr nicht ſchwer, jeden Vorfall, jedes Objekt der Sage und Geſchichte ihrer ſubjektiven Anſchauung anzupaſſen. So erklärt ſich einfach zugleich jene Fruchtbarkeit, die ſich in allen Gattungen verſuchte, und die ausgeſprochene Originalität des Künſtlers, ohne daß ihm deßhalb eine merkwürdige Beweglichkeit und ein beſonderes Gepräge des Talentes abzuſprechen wären.

Der Bruch alſo des Menſchen mit der Welt und ſeine erſchütternden Kataſtrophen waren der Inhalt dieſer Kunſtweiſe. Begreiflich daher, daß

ſie der harmoniſchen Schönheit der Form ſich geradezu entgegenſetzte. Aus der gebrochenen, vom Kampf des Lebens zerwühlten Form ſollte der in ſeinen Tiefen aufgerüttelte, mit dem Allgemeinen zerfallene Geiſt herausſcheinen, und ſo trat an die Stelle der ſchönen Geſtalt der Ausdruck der aufgeregten Seele und das „Charakteriſtiſche" der realen, momentanen Erſcheinung. Das Häßliche und das Ungeheuerliche, d. h. das „Groteske", das bald V. Hugo zum äſthetiſchen Stylprincip erhob, ſprang in den Rahmen der Kunſt. Form und Bewegung ſind abſichtlich dem zufälligen drangvollen Augenblick abgelauſcht und ſo ſteht die ganze Behandlung im bewußten Gegenſatz zur ſtylvollen Anſchauung. Beſteht dieſe in der lebendigen Durchdringung der künſtleriſchen Individualität mit dem Stoffe, in welcher dieſer, von allen trübenden Zufällen gereinigt, zu eigenthümlicher und doch vollendeter Erſcheinung heraustritt: ſo will umgekehrt die romantiſche Darſtellungsweiſe den Gegenſtand in dem beſonderen Lichte der individuellen Auffaſſung des Künſtlers ſo wiedergeben, daß er zugleich den ſchlagenden Eindruck der unmittelbaren Wirklichkeit macht. Das Schöne beſteht nicht mehr in dem Adel der klar aus ſich herausgebildeten Geſtalten und ihrer rhythmiſchen Verbindung, ſondern in der zündenden Geſammtwirkung, welche, wie ein unbeſtimmter, aber durchdringender und durch mannigfaltige Kontraſte verſtärkter Ton die Stimmung aus dem Bilde in den Beſchauer überleitet. Daher die Vernachläſſigung der Zeichnung und Modellirung und die Bedeutung, welche das Kolorit gewinnt.

Für die Ausbildung des Letzteren ſah ſich die romantiſche Kunſtweiſe, ſo ſehr ſie auf ihren eigenen Füßen ſtehen wollte, doch gezwungen, auf die Vorbilder der großen Epochen zurückzugehen: es waren namentlich Rubens und Paul Veroneſe, dann auch Tizian und die holländiſchen Meiſter des Helldunkels, nach denen Delacroix, wie er ſelbſt zugeſtand, unabläſſig ſich bildete, wenn er auch an Keinen von ihnen enger ſich anſchloß. Was ihn zu Rubens hinzog, war der kühne Wurf der Gruppirung, „das Strömen und Fluthen der Geſtalten", die pulſirende Friſche und Wärme des Fleiſches, ſowie der üppige Zug des Ganzen; zu Paul Veroneſe die lebendige Mannigfaltigkeit der Charaktere und ihre bewegte Wechſelbeziehung*), vor Allem aber der Reichthum ſeines ſatten, leuchten-

*) So ſagt er a. a. O. über Veroneſe's Hochzeit von Kana im Gegenſatz zur Diſputa von Raphael, an deren Kompoſition er eine „Art von Kälte" und auch das tadelt, daß ſich „ihre Figuren nicht zu kennen ſcheinen": „Dans le festin de Paul Véronèse je vois des hommes, comme je les rencontre autour de moi, de figures et de tempéra-

den Kolorits, das ſelbſt in die Schatten noch Licht und Gluth bringt, helle und dunkle Farbenmaſſen ſich ſtreiten und gegenſeitig ſich heben läßt, mit dem funkelnden Schimmer der Stoffe und Gewänder ſpielt und über das Ganze den milden harmoniſchen Glanz ſüdlicher Luft und Sonne breitet. Da ſo unſerem Maler die tiefe, wirkungsvolle Pracht der Farben und ihr ſeelenhaftes, ahnungsvolles Scheinen die Hauptſache war, wäre es Unrecht, auf die Mängel ſeiner Form und Modellirung den Nachdruck zu legen. Dafür kann er ſich zudem auf jene Koloriſten berufen, die es manchmal ebenfalls mit dem menſchlichen Körper nicht allzu genau nahmen. Allein gerade hierin iſt zwiſchen ihm und dieſen ein durchgreifender Unterſchied. Von Paul Veroneſe nicht zu reden, der in der Breite und Beſtimmtheit der Zeichnung eine große Meiſterſchaft beſaß und auch da, wo er kecken, flüchtigen Strichs nur auf koloriſtiſche Wirkung ausging, die Töne doch ſo ſetzte, daß ſie den Bau des Körpers und die Verbindung der Gelenke in feſten Zügen angaben: ſo bleibt auch Rubens, ſelbſt da, wo er mit Ungeſtüm die Geberde und Bewegung in's Uebermaß treibt und die Lichter wie zufällig auszuſtreuen ſcheint, doch immer im Geiſte der Bewegung und innerhalb der weſentlichen Geſetze, in denen das Leben der Form beſchloſſen iſt. Er hat das Verſtändniß gleichſam der Kräfte, welche die Geſtalt bewirken und bedingen. Hingegen hat Delacroix nur zu oft lediglich den Einklang und die gegenſeitige Steigerung der Farben und Töne im Auge; ſie zu erreichen, ſetzt er nicht ſelten Licht und Schatten, Helle und Tiefe willkürlich hin, ohne auf die Formverhältniſſe, die doch dadurch bezeichnet werden, Rückſicht zu nehmen, ja im Widerſpruch mit denſelben. Und dann: er verſteht es wol im Ganzen, einen Körper naturwahr und lebendig zu bewegen; aber öfters muthet er ihm im Uebermaß leidenſchaftlichen Ausdrucks Unmögliches zu, verdreht und quält die Glieder und hebt die Kraftäußerung wieder auf, indem er ſie über alle Grenzen der menſchlichen Natur hinaustreibt. Wenn nur die einzelne Geſtalt den Eindruck des in ſeiner Flüchtigkeit genial feſtgehaltenen Lebens macht: ob ſie wie aus dem Groben geſchnitzt, zufällig hingeworfen erſcheint, iſt ihm gleichgültig. Zudem ſind die Köpfe, Hände und Füße in der Zeichnung faſt immer unſicher und gar zu ſehr in Bauſch und Bogen behandelt. Und ebenſo wie

mens variés, qui conversent et échangent des idées, le sanguin près du bilieux, la coquette près de la femme indifférente et distraite, enfin la vie et le mouvement. Je ne parle pas de l'air, de la lumière, ni des effets de la couleur qui sont incomparables."

die Form, vernachläſſigt Delacroix, vom Kolorit ausſchließlich beherrſcht, oft genug auch die Anordnung. Nicht blos, daß dieſe — wie das öfters auch bei den Koloriſten der großen Kunſtepochen der Fall iſt — durch die Farbenwirkung beſtimmt wird; ſondern dem Effekt zu Liebe ſchneiden und durchkreuzen ſich die Linien, wird der Fluß des Ganzen unterbrochen und die Verbindung ebenſo willkürlich wieder aufgenommen (bezeichnendes Beiſpiel: Marino Faliero). Aber auch im Kolorit ſelber iſt nicht immer die geſättigte Gluth Veroneſe's, die unbefangene, ſaftige Fülle und Friſche des Rubens, ſowie die bei aller Tiefe leuchtende Helle, die Beiden gemein iſt; auch hier iſt die Wirkung bisweilen gequält, die Geſammtſtimmung in's Trübe getrieben. Andrerſeits tritt auch in dieſe Malerei hie und da die nebelhafte Formloſigkeit der romantiſchen Lyriker ein. Das muſikaliſche Verklingen des Gefühls zeigt ſich dann in dem eigenthümlich gehaltenen, wie ein Schleier über das Bild ausgebreiteten Geſammtton, in dem die Dinge verſchweben und verzittern und aus dem ihre Farben magiſch hervorleuchten ſollen, wie einzelne Töne aus der Tiefe der Seele.

Dieſer Darſtellungsweiſe entſpricht genau die Behandlung. Dieſelbe verſchmäht die glatte, ſorgfältige, vertreibende Ausführung, welche die Erſcheinung wie aus einem Stück gegoſſen in ſich ſelber zu vollenden ſucht. Sie muß, um die höchſte Wirkung und Kraft des Tons zu erreichen, dieſe allmälig ſteigern, trägt zu dem Zwecke Farbe auf Farbe auf, läßt die Töne auf der Leinwand ineinanderſpielen und bringt nur durch fortgeſetzte Retuſchen den beabſichtigten Glanz und Schimmer hervor. Dabei bleiben die breit aufgeſetzten Töne, um als ſolche zu wirken, ſtehen; wie gehackt, geprellt erſcheint ſo der Auftrag, und in der Nähe geſehen iſt die dicke Farbenſchicht ein Durcheinander von Tönen, unter dem die Beſtimmtheit der Form völlig verſchwindet. Dieſes öftere Uebermalen, das von allerlei Verſuchen begleitet iſt und zudem den Künſtler zum Gebrauch ſtarker Trockenmittel verleitet, hat dann auch den Mangel an techniſcher Dauerhaftigkeit zur Folge, über den bei modernen Bildern überhaupt ſo oft geklagt wird. Endlich macht dieſe Weiſe des Auftrags, welche markig, in großen Zügen keck und feſt hingeworfen erſcheint, den Eindruck, wie wenn die geiſtreiche und gewandte Hand des Malers das innere Bild der Phantaſie ſpielend und mühelos verſinnlicht hätte. Aber hinter dieſer ſcheinbaren Leichtigkeit ſteckt, wie wir eben geſehen, ein gutes Stück Arbeit, verhältnißmäßig ſelbſt da, wo die Ausführung, wie öfters bei Delacroix, über ſkizzenhafte Flüchtigkeit nicht hinausgeht. Und dies iſt überhaupt für

unſeren Künſtler ein charakteriſtiſcher Zug: das Beſtreben, hinter der unmittelbar ergreifenden, wie aus der Piſtole geſchoſſenen Wirkung die Anſtrengungen zu verbergen, mit denen das Schaffen vor ſich gegangen iſt: ſowol den reiflich durchdachten, im Geiſte hin- und hergeworfenen Plan, als den langſamen gewundenen Zug, in dem das innerliche Bild allmälig reifend und heraustretend mit Anſpannung aller Mittel endlich in eine beſtimmte Geſtalt ſich verdichtet hat. „Le beau, ſagt Delacroix einmal in dem angeführten Aufſatze, le beau est le fruit d'une inspiration persévérante qui n'est qu'une suite de labeurs opiniâtres; il sort des entrailles avec des douleurs et des déchiremens, comme tout ce qui est destiné à vivre.“ Von dieſer ausdauernden und überlegten Art zu arbeiten zeugen auch die zahlloſen Studien und Entwürfe zu ſeinen Kompoſitionen, die ſich wider Erwarten nach ſeinem Tode vorfanden*). Daß er trotz dieſes angeſtrengten Fleißes die Form immer vernachläſſigte, iſt ein ſicheres Zeichen, wie ſein Talent letzterer gegenüber von Haus aus eine Schranke hatte und ſchon deßhalb hinter ſeinen großen Vorgängern zurückblieb. —

Sich ſo lange bei dieſem Künſtler aufzuhalten, verlohnte ſich wol der Mühe, ſowol der bedeutenden Rolle wegen, die er in der franzöſiſchen Kunſt ſpielt, als des Einfluſſes halber, den er auf ſeine Zeitgenoſſen gewann. Unter ſeinem Namen ſtanden die jungen Kräfte, die zahlreichen Anhänger der neuen Kunſtweiſe zuſammen und ob er gleich die Führerſtelle ablehnte, ward er doch zum Vorſtreiter in dem Kampfe ausgerufen, der ſich unter der Reſtauration zwiſchen den beiden entgegengeſetzten Richtungen entſpann. Und in der That, auf dieſen Poſten berief ihn nicht nur ſein großes Talent, ſondern ebenſo ſehr ſeine durch und durch moderne, von den Bewegungen der Neuzeit tief ergriffene Natur. Die Qualen, Leidenſchaften und Schickſalsſchläge, die er ſchilderte, ſie waren lebendig in ſeinem eigenen Bewußtſein, wie in dem der Zeit; aber zurückgezogen in die Innerlichkeit der von der Welt abgekehrten Empfindung und nur ausbrechend in den friedlichen Aeußerungen des Geiſtes, ohne in die That des wirklichen Lebens überzugehen. Er war von innerſter Seele Revolutionär, mit jeder Ueberlieferung brechend, gegen jeden Zwang ſich auflehnend und doch ein

*) Vergl. den Bericht über Delacroix's Nachlaß aus der kundigen Feder O. Mündlers in den Wiener Recenſionen über bildende Kunſt, 1864 Nr. 11 und 12. Auch Mündler macht hier die Bemerkung, daß der Grund für die Schwächen der Zeichnung Delacroix's in den Grenzen ſeiner künſtleriſchen Begabung zu ſuchen ſei.

ſtill in ſich beſchloſſener Charakter, dem ruhig die Tage dahinfloſſen. Seine Phantaſie umſpann das ganze Gebiet des Daſeins und kleidete auch das Ueberſinnliche in bedingte menſchliche Formen, hüllte aber Alles in den dämmerigen Schimmer ihres eigenen Weſens. Und auch darin war er der Ausdruck für die geiſtige Bewegung unter der Reſtauration, daß ihn das Intereſſe für Kunſt und Poeſie ganz erfüllte und er ſo für die praktiſchen wie die öffentlichen Dinge des Lebens wenig übrig hatte.

Eine merkwürdige Zeit, in der die Regierung wieder in das Geleiſe des alten Syſtems vollſtändig eingefahren war, die Kirche wieder auf dem Gipfel ihrer Macht ſtand und der Moniteur verkündete, daſſelbe heilige Oel — aufbewahrt in den geretteten Scherben der von der Revolution zertrümmerten Ampulla — mit welchem ſchon Chlodwig geſalbt worden, werde auf die Stirn Karls X. träufeln; in der andrerſeits in den Gemüthern eine mächtige Regung vor ſich ging und die von den öffentlichen Verhältniſſen zurückgedämmten Kräfte mit nur um ſo vollerem Strom ſich in das Bett des Geiſtes ergoſſen. Eine Epoche, um mit den Worten eines Zeitgenoſſen zu reden, der ſelber mitten im Gedränge des Kampfes ſtand (A. de Vigny), „eine Epoche, unbeweglich und matt nach Außen, kleinlich und unentſchieden im Handeln, willenlos, unanſehnlich in ihren Ereigniſſen; aber innerlich bewegt, verzehrt von einer wunderbaren geiſtigen Thätigkeit, einer in der Geſchichte faſt beiſpielloſen Gährung, wie einen glühenden Schmelzofen in ſich tragend, in dem alle Gedanken in allen ihren Formen und ihren verſchiedenen Ordnungen ſich umgießen, ausbilden und verbinden.“ „Ich frage, ruft einmal Lamartine aus, ob es je in den literariſchen Epochen einen Moment gegeben hat, ſo bedeutſam und ſo reich an Talenten, die ſchon aufgeblüht ſind, wie an ſolchen, die eben erſt aufſprießen.“ Sicher waren in keinem anderen Zeitraum des Jahrhunderts die künſtleriſchen und literariſchen Dinge der Gegenſtand einer ſo allgemeinen und lebhaften Theilnahme. Und ſo hatte ſich auch in der Kunſt und Dichtung ſelber die Regſamkeit verdoppelt, der Kampf der Gegenſätze um ſo heißer entſponnen; ſchon im Salon von 1824 ſtanden ſich alle Richtungen der modernen Malerei, ſowol die nun faſt ausgelebte, als die mit neuer Kraft hervorgetretene, wie endlich die erſt eben ſich bildende in ihren Hauptrepräſentanten (neben Delacroix Ary Scheffer, Ingres, H. Vernet, L. Robert und Delaroche) gegenüber. Die Herrſchaft aber hatte die romantiſche Kunſtweiſe, wie ſehr auch um Delacroix, namentlich im größeren Publikum, der Sieg des Kampfes noch hin- und widerſchwankte.

Daß gerade ſie, welche das rein künſtleriſche Element, die Form (im weiteren Sinne) als ſolche, der gegenüber der Stoff gleichgültig iſt, zum Princip erhob — daß eine ſolche Kunſt das ganze Geſchlecht beſchäftigte und in Athem erhielt, das war allerdings nur möglich in einer ſolchen Zeit der politiſchen Abſpannung, eines in der trägen Mitte zwiſchen vergangenen und kommenden Ereigniſſen verharrenden Friedens. Mehr aber noch als die politiſchen — die lediglich gewähren ließen — waren die finanziellen und volkswirthſchaftlichen Zuſtände der Entwickelung des geiſtigen Lebens günſtig. Nicht blos, daß die treffliche Verwaltung der Staatsmittel unter der Reſtauration, der Ueberſchuß der Einnahmen über die Ausgaben der Kunſt und Wiſſenſchaft zu gute kamen. Sondern nun erſt trug die Errungenſchaft der Revolution, die Aufhebung des Zunftzwangs und die unbedingte Freigebung der Arbeit, ihre vollen weithin wirkenden Früchte. Die raſche Entwickelung aller Gewerbskräfte, des unbeſchränkten inneren Verkehrs und in Folge deſſen der nun ungehemmte Fluß aller Hülfsquellen des Landes trieb den allgemeinen Wolſtand zu einer bisher ungekannten Blüte und damit ſeine befruchtende Strömung auch in die entlegeneren ſtillen Gebiete des Geiſtes.

Zugleich trat jene lebhafte Wechſelwirkung zwiſchen Malerei und Dichtung ein, welche ein Merkmal der modernen Bildung iſt. Schon 1820 hatte Lamartine mit ſeinen Méditations poétiques das Feldzeichen zum Ausdruck einer maßloſen Gefühlsſchwärmerei gegeben; „in ihnen fand man, ſagte Ch. Nodier, ſtatt der geſuchten und gezierten Redeweiſe (der Klaſſiker), ſtatt der kläglichen Einförmigkeit der griechiſchen Fabeln und der abgeſchmackten Langeweile des Polytheismus, Gedanken, Gefühle, Leidenſchaften, welche das Herz träumen machen und eine energiſche Wahrheit, welche die Seele erhebt und ihrem himmliſchen Urſprunge nähert.“ Denn noch ſuchte Lamartine in dem raſtloſen Wechſel tobender Empfindungen, von Jubel, Verzweiflung und Zerriſſenheit, eine Stütze in der religiöſen Anlehnung an den Gott des Chriſtenthums, noch reichte er ſo dem kirchlichen Syſtem der Reſtauration wenigſtens die eine Hand. Aber ſchon lag ſeinem Glauben die weltliche und individuelle Auffaſſung des Chriſtenthums zu Grunde, welche der franzöſiſchen Romantik eigen iſt. Worauf es auch ihm vor Allem ankam, das war die Schilderung des aufgeregten Seelenlebens im Kampf mit den Verhältniſſen und unter dem Einfluß der Wechſelfälle des Daſeins (Jocelyn); das religiöſe Verhalten war ihm nur ein Hebel mehr, die Tiefen des Gemüths aufzuwühlen. Uebrigens ein

Poet von geringer Geſtaltungskraft, der ſich gern in das Dunkel und die ungewiſſen Schwingungen des in ſich eingeſchloſſenen Gefühlslebens träumeriſch verſenkt und verliert, der daher mit der Malerei weniger Berührungspunkte hat, obwol auch dieſe in Ary Scheffer eine verwandte Erſcheinung bietet.

Um ſo näher ſteht derſelben Victor Hugo. Er ſetzte die Kunſt geradezu in die Erſchütterung der Seele durch das Gräßliche und Furchtbare, das er mittelſt der haarſcharfen Beſtimmtheit der äußeren Scenerie in dem täuſchenden Schein, ja durch die farbenreiche, maleriſche Detailausführung ſelbſt in der äußeren Hülle des wirklichen Lebens zu vergegenwärtigen ſuchte. Er war es zugleich, der das Programm der Schule formulirte: was er hierbei für die Dichtung ausmachte, das läßt ſich ſo ziemlich Alles auch auf die romantiſche Malerei ausdehnen. „Alles, ſagt er in dem Vorwort zu den Gedichten, welche eine durchſchlagende Wirkung hatten, den Orientalen (1829), Alles iſt Gegenſtand, Alles geht in den Rahmen der Kunſt, Alles hat in der Poeſie ſein Bürgerrecht; es gibt keine Grenzen der Kunſt"; und lediglich für ſich ſelber iſt ſie da, weil und wie ſie aus der Phantaſie des Künſtlers hervorgegangen iſt. So reich, ſo bunt, ſo mannigfaltig wie eine mittelalterliche ſpaniſche Stadt, wie dieſe die Gegenſätze in ſich faſſend, neben dem gothiſchen Dom die Moſchee, neben dem Theater den Galgen: ſo ſoll die Poeſie ſein. Und ſo ſoll — wie die Vorrede zum Oliver Cromwell (1827) weiter ausführt — die moderne Kunſt im Gegenſatz zur antiken und gleich der Natur, „das Häßliche mit dem Schönen, das Unförmliche mit dem Anmuthigen, das Groteske mit dem Erhabenen" verbinden. Denn ſie hat, und vor Allem das Drama, welches die eigentliche Kunſtform der Neuzeit iſt, die Realität wiederzugeben und in dieſer geht mit dem Erhabenen das Groteske immer Hand in Hand. Das Groteske iſt einerſeits das Furchtbare und Schreckliche, andrerſeits das Komiſche und Alltägliche; es iſt das wahre Lebenselement der modernen Kunſt, wie es ſelber und ſein Kontraſt zum Erhabenen die Bedingung alles Lebens iſt. Von der Natur aber unterſcheidet ſich die Kunſt, indem ſie aus den Dingen nicht das Schöne, ſondern das Charakteriſtiſche auswählt, d. h. ſich ganz durchdringt mit der Farbe und Eigenthümlichkeit der Zeit, welche ſie ſchildert, und ſo die kennzeichnenden Sitten und Charaktere wie in einem Brennpunkt vereinigt.

Dieſes Programm ſuchte V. Hugo in ſeinen Dramen durchzuführen und mit dieſen, namentlich mit Marion Delorme (1829) und Hernani (1830) ge-

lang es ihm, auf der damaligen Bühne eine ähnliche Umwälzung zu bewirken, wie Delacroix in der Malerei. Ungewöhnliche Individuen aus einer bewegten Epoche der neueren Geſchichte, mit maßloſen Empfindungen und Leidenſchaften, in ſeltſamen und abenteuerlichen Situationen; ein raſtloſer Wechſel der Stimmung, der Kontraſt des Lächerlichen mit dem Furchtbaren, der grauenvolle Ausgang; das Alles im farbigen Kleid und Lokal der Vergangenheit, in einer reichen Scenerie, welche nach Chroniken, antiquariſchen Studien und alten Bildern wieder in's Leben gerufen die Phantaſie des Zuſchauers in die alten Zeiten zurückverſetzte: eine ſolche Darſtellung war wol im Stande, die Nerven des damaligen Geſchlechtes, das ſich nach Aufregung ſehnte, zu erſchüttern. Die ganze Stufenleiter des Gräßlichen wurde wo möglich in einem und demſelben Stücke durchlaufen. Die Vorgänge überſchlugen ſich durch ihre abenteuerliche Entſetzlichkeit in's Phantaſtiſche und zogen doch wieder durch die Treue der Lokalfarbe und äußeren Erſcheinung den Zuhörer in die Spannung des reellen Momentes. Selbſt in der dramatiſchen Darſtellung, in der Rede und den Geberden der Schauſpieler, kam damals ein energiſcher Realismus auf, der daſſelbe Ziel im Auge hatte und daher die Geſpreiztheit des klaſſiſchen Pathos gegen eine naturwahre, aus dem Leben gegriffene Schilderung der Affekte und Leidenſchaften vertauſchte: ein Frédr. Lemaître, das größte Talent dieſer Richtung, war ebenſo das Gegenſpiel der obenerwähnten Ducheſnois, in der keine natürliche Ader mehr geweſen, als das Theater der Porte Saint-Martin das des alten Théâtre français. Die Verwandtſchaft dieſer Poeſie der Verzweiflung, wie Goethe ſie nannte, mit jenen Unglücksſcenen der romantiſchen Malerei liegt auf der Hand. Nur hat die Dichtung den zweifelhaften Ruhm, hierin noch weiter als dieſe gegangen zu ſein und alle Laſter, alles Elend, alle Verbrechen (auch wol in ſpielenden, launigen Verſen, wie manchmal mit überlegenem Humor das unbeſtreitbar größte Talent der Schule, A. de Muſſet) in immer tolleren Verwicklungen, immer wahnſinnigeren Ausbrüchen behandelt zu haben*). Im Kleinen hat bekanntlich die deutſche Romantik ähnliche Dinge aufzuweiſen: auch ſie

*) Für die Art von Weltanſchauung, in welche ſich damals die Poeten zu vertiefen liebten, liefert ein Gedicht von Lamartine „le désespoir" den bezeichnenden Ausdruck. Nachdem Gott die Welt geſchaffen, ſpricht er zu ihr:

„Va, dit-il, je te livre à ta propre misère;
Trop indigne à mes yeux d'amour ou de colère,
Tu n'es rien devant moi.

ging bisweilen auf Erschütterung des Gemüths aus und Friedrich Schlegel erklärte die historische Treue des Details — als ein Mittel, das Furchtbare desto wirksamer zu machen — für ein wesentliches Moment der Poesie.

Aber in noch weiterem Umfange als blos dem des Dramas zeigte sich die Wechselbeziehung zwischen der neuen Malerei und Dichtung. Beide hatten fast zugleich den Orient entdeckt; beide mit dem Bewußtsein, daß mit ihm in den Gesichtskreis der Kunst eine neue Welt eintrete, welche die Antike gleichsam ablöse. Wie man in dem Jahrhundert Ludwigs XIV. Hellenist gewesen sei, so bemerkt das Vorwort der Orientalen, so sei man jetzt Orientalist; ihm, dem Dichter, schimmere aus jener Welt „eine hohe Poesie" entgegen. Und Lamartine findet auf seiner Reise nach Palästina die weiche Schönheit der asiatischen Frauen „weit weiblicher, weit liebeathmender, weit bezaubernder für das Herz, als die strenge und männliche Schönheit der griechischen Naturen." Konnte aber in der dramatischen Darstellung menschlichen Jammers und Schicksals die Dichtung der Malerei in mancher Hinsicht es zuvorthun: so mußte sie ihr umgekehrt nachstehen in der Schilderung des thatlos in seine farbenglühende Erscheinung versenkten Morgenlandes. Und hier zeigt sich am deutlichsten die Achillesferse der romantischen Poesie. Sie suchte, wie die Malerei, nach einer von der modernen Gesittung noch nicht beschnittenen, von dem Zwiespalt zwischen Individuum und Welt noch nicht gebrochenen Natur; aber sie sah nicht, daß hinter dem vollen prächtigen Schein des Orients das innere Leben ausgelöscht, die Seele unter dem Schutt der Jahrhunderte gleichsam vergraben ist. Diesem Schein, der vor Allem und fast nur malerisch im engeren Sinne des Wortes ist, vermag wol der Hand des Künstlers noch Leben, Reiz und Stimmung abzugewinnen. Vom Dichter aber läßt er sich nicht greifen, da ihm der tiefere Inhalt und die Bewegung des Geistes

---

Roule au gré du hasard dans les déserts du vide,
Qu'à jamais loin de moi le Destin soit ton guide,
Et le malheur ton roi."

— — — — — — — — — — —

„Le mal alors régna dans son immense empire;
Dès lors tout ce qui pense et tout ce qui respire
Commença de souffrir;
Et la terre, et le ciel, et l'âme, et la matière,
Tout gémit; et la voix de la nature entière
Ne fut qu'un long soupir."

fehlen, und vergebens bemüht ſich dieſer ſeine äußere Erſcheinung, ſein Glühen und Schweben in der brennenden, zitternden Luft des ſüdlichen Himmels wie ein Bild vor die Anſchauung zu bringen. So umſchlingt und überwuchert in dieſen Dichtungen, für welche V. Hugo's Orientalen ein bezeichnendes Muſter ſind, eine üppige Schilderei der Natur die Darſtellung des Seelenlebens und in maßloſer Ausdehnung tritt das den Inhalt verzehrende, in ſich ſelber kreiſende Formenſpiel ein, zu dem die romantiſche Kunſt von Haus aus ſich hinneigte. Einerſeits mit einem merkwürdigen Aufwand formeller Geſchicklichkeit ein kunſtvoll verwickelter Versbau, ungewohnte Rhythmen und Strophenverſchlingungen, neue volltönende Reimklänge; andrerſeits die Aufhäufung prunkender Bilder und eine Schilderung des äußeren Scheins, welche ſelbſt im aufgeregten Moment nicht vergißt, die materielle Farbe der Dinge und Menſchen anzugeben: ſo daß nicht ſelten unter dem ausgebreiteten Schmuck der Gedanke des Gedichts, an ſich ſchon gering und unbedeutend, vollends verſchüttet iſt. Auch Delacroix griff bisweilen zu Vorwürfen, die nur durch den Farbenſchimmer ihrer Erſcheinung wirken ſollten und deren ganze Stimmung daher in dieſer aufging. Allein davon abgeſehen, daß dieſer rein koloriſtiſche Reiz in der Malerei ſeine Berechtigung hat, ſo war jenem doch faſt durchgehends der maleriſche Ausdruck einer tieferen Empfindung die Hauptſache. Er iſt oft — zu ſeinem Aerger — mit V. Hugo verglichen worden; aber er war in der That auf ſeinem Felde ein vollwichtigeres Talent als der Poet auf dem ſeinigen.

Und ſo haben überhaupt die Leiſtungen der Romantiker auf dem Gebiete der Malerei einen höheren künſtleriſchen Reiz und Werth als diejenigen der Dichtung*). Die eitel ſich vordrängende Subjektivität der Poeten, welche alle Dinge in einem Spiegel beſieht, der immer zugleich das Bild der eigenen Perſon mit dem intereſſanten Ausdruck inneren Seelenſchmerzes zurückwirft, das willkürliche und frivole Spiel mit dem Stoff, die raffinirte Abſicht, die Phantaſie durch lüſterne oder ſchreckliche Bilder zu ſpannen: das Alles trat in der Malerei weniger hervor, weil ſie die gediegene körperhafte Selbſtändigkeit der Erſcheinung achtet und daher auch der Seele, die in dieſem Leibe wohnt, mehr ihr eigenes Leben läßt.

*) d. h. diejenigen der romantiſchen Dichtung im engeren Sinne. Unter den Poeten, welche derſelben im weiteren Sinne angehören, ſind ächte künſtleriſche Kräfte, wie Mérimée, Muſſet und Vigny, welche mit der Stärke ihres Talentes die Schranken der romantiſchen Schulprincipien durchbrochen haben und deren die Malerei keine größeren aufzuweiſen hat.

Charaktere aus ihrer eigenen Tiefe ſchildern, die Natur in den feſten Guß ihrer eigenen ausgeprägten Geſtalt faſſen, das vermochte ſo wenig der romantiſche Maler, wie der romantiſche Dichter; aber den farbigen Schein, in dem das Innere der Dinge wiederzittert, feſtzuhalten, das wenigſtens war dem Erſteren gegeben, während er den Händen des Letzteren trotz aller Anſtrengungen immer wieder entſchlüpfte.

Griff indeſſen ſo die Dichtung in das Gebiet der Malerei über: ſo drang umgekehrt, wie ſchon im vorigen Kapitel angedeutet, dieſe nicht ſelten in das Gehege jener ein, indem ſie ein tiefinnerliches Seelenleiden zu ſchildern unternahm oder aus einer Kette von Begebenheiten einen gräßlichen Moment heraushob, der nur in der fortlaufenden Bewegung des Ganzen erträglich iſt. In dieſer Hinſicht iſt ihr Anſchluß an die neueren Dichter, namentlich an Daute, Shakeſpeare, Byron und Walter Scott charakteriſtiſch. Den von gewaltigen Empfindungen, von furchtbaren Schickſalen heimgeſuchten Menſchen, den ſie darſtellen wollte, fand ſie leichter bei dieſen als in der Geſchichte und Wirklichkeit. Die Vorliebe für jene Poeten und der Eifer, aus ihnen die Principien für die moderne Kunſt zu ſchöpfen, ſind der Romantik überhaupt gemein. In Daute fühlte ſie den erſten kühnen Durchbruch des modernen Geiſtes, während auch das ihrem Sinn entſprach, daß er doch noch mit dem einen Fuße im Mittelalter ſtand. Seine zu voller Individualität ausgeprägten Geſtalten im Gegenſatz zu der düſtern, myſtiſchen Atmoſphäre, in der ſie ſchweben, und den furchtbaren Strafgerichten, die ſie erleiden; ſeine tiefeindringende, das ganze Seelenleben umfaſſende Schilderung der Empfindungen von der zarteſten Liebesregung bis zur Wuth der Verzweiflung; endlich ſeine erſchütternde Darſtellung, die, vor Allem auf Anſchaulichkeit und Lebenswahrheit ausgehend, ſich nicht ſcheut, ihre Bilder aus der nächſten Natur und ſelbſt der gemeinen Wirklichkeit zu nehmen: das Alles übte auf die romantiſche Kunſtweiſe die größte Anziehungskraft. Dazu kam für den Maler die feſte plaſtiſche Zeichnung, die die Figuren zu leibhafter Deutlichkeit herausgeſtaltende Ausführung, welche ſeit Giotto die bildende Kunſt angeregt hat, ſich an den Höllenſcenen der Komödie zu verſuchen. Shakeſpeare, gegen den ſich die Franzoſen unter dem Joche ihrer klaſſiſchen Bühne ſo lange geſträubt haben, ward nun ebenfalls zum Vorbild. Denn in ihm fand die Romantik die Geſchichte der menſchlichen Leidenſchaften im Konflikt mit der Welt und einem zerſchmetternden Schickſal, nicht in ſchablonenmäßigen Idealfiguren, ſondern in lebendigen Charak-

teren verkörpert und ganz hinausgeführt in das bunte Gewühl der Realität, in dem ſich, wie V. Hugo es verlangte, das Furchtbare mit dem Komiſchen und Alltäglichen miſchte. Mit der ausgeſprochenen Abſicht, die klaſſiſche Tragödie zu ſtürzen und einer neuen dramatiſchen Poeſie den Weg zu bahnen, brachte A. de Vigny (1829) Shakeſpeare's Othello auf die Bühne; und wenn auch das größere Publikum an der Aufführung noch Anſtoß nahm (der Erfolg ſcheiterte an dem Ausdruck „mouchoir", der, wie es ſcheint, den franzöſiſchen Zuhörern allzu vertraulich war und zu ſehr an die Bedürfniſſe des täglichen Lebens erinnerte), ſo erhoben doch die jungen Talente den britiſchen Dichter ſofort zu ihrem Feldzeichen. Vor Allem aber war Byron der Mann ganz nach ihrem Sinn, ihr Muſter und ihr Führer. Seine leidenſchaftliche Oppoſition gegen alles Herkommen, ſei es in der Geſittung und Geſellſchaft ſeiner Landsleute, ſei es in der Poeſie; der Trotz und Hohn ſeiner übermüthigen Subjektivität gegen die Welt, ihre Freude an der eigenen Zerriſſenheit und Verzweiflung; der revolutionäre Zug ſeines Lebens wie ſeiner Dichtung und die raſtloſe Aufregung, die wie ein Sturmwind durch beide geht; der unheimliche Reiz endlich ſeiner faſt verbrecheriſchen Figuren, der durch ihr traumhaftes dämmeriges Verſchweben nur erhöht wird, ſeine Darſtellung der die Seele bis in ihre tiefſten Gründe aufwühlenden Affekte, und im Gegenſatz zu deren Schrecken der Zauber ſeiner prächtigen farbenwarmen Naturſchilderungen: das Alles hatte auf die Romantiker um ſo ſtärkeren Einfluß, als hier ihr geheimes Ideal, die geniale Perſönlichkeit, welche ſich in ihrer ſchrankenloſen Willkür zum Mittelpunkt der Welt macht, verkörpert war. Die franzöſiſchen Poeten freilich ſtreckten ſich umſonſt, die glänzende Individualität des engliſchen Dichters, ſowie ſein Talent zu erreichen, das auch da, wo es, dem Maler gleich, die äußere Erſcheinungswelt vorführte, die Natur doch immer in ihrer Bewegung, in ihren ſeelenhaften Klängen und ihrer Wirkung auf die Stimmungen des menſchlichen Gemüths, alſo ächt poetiſch, erfaßte. Leichter hatte es wol der Maler, indem er auf ſein Gebiet die ſchwankenden Gebilde des Dichters zu feſter Verkörperung übertrug, doch vermochte er natürlich ſeinerſeits nicht, das im erregten Fluß der Empfindungen hinſtrömende Leben zu packen. Was W. Scott anlangt, ſo reizte an ihm die chronikaliſche, bis in die kleinſten Züge ausführende Schilderung vergangener Zeiten und die unterhaltende Verſchlingung mannigfacher Begebenheiten. Daſſelbe halb antiquariſche, halb hiſtoriſche Intereſſe des Zeitalters an bewegten Ereigniſſen und Scenen der neueren Geſchichte, das dem Romandichter einen

ſo raſch ausgebreiteten Ruf verſchaffte, trieb — wovon ſpäter — in der romantiſchen Malerei eine eigene Richtung hervor.

Aus dieſen Poeten aber, dann auch aus den ſpaniſchen und italieniſchen Dichtern ſich ihre Stoffe zu holen, oder doch an ihren Phantaſiegebilden ſich zu begeiſtern, lag den Talenten der neuen Schule um ſo näher, als es ſich die franzöſiſche Romantik — dieſen Zug hat ſie mit der deutſchen gemein — eigens zur Aufgabe machte, die fremdländiſche Dichtung und zwar die Werke der verſchiedenſten Zeitalter in Frankreich einzuführen. Es waren namentlich die Gebrüder Deschamps, die ſich zum Kampfe gegen die alten klaſſiſchen Nachzügler an die Spitze einer eigenen literariſchen Verbrüderung, gleichſam eines romantiſchen Schutz- und Trutzbündniſſes ſtellten, von denen der Eine, Emile, insbeſondere die Spanier, dann Schiller und Goethe, der Andere, Anthony, Petrarca und Dante überſetzte; die ſo der aufgeregten, aber planlos umſchweifenden Phantaſie des Geſchlechtes ein neues Feld eröffneten und zugleich die in Frankreich ſeit Jahrhunderten geheiligte klaſſiſche Schranke ſtürzen halfen. Ihrerſeits hatte die romantiſche Kritik — die im „Globe“ ihr eigenes Organ hatte — in Sainte-Beuve eine ähnliche Rolle übernommen, indem ſie die vergeſſenen franzöſiſchen Schriftſteller des 16. Jahrhunderts wieder hervorholte (namentlich den Dichter Ronſard, dann auch Montaigne und Rabelais) und mit feinem Verſtändniß für die eigenthümliche Stimmung jener Zeit ihre regelloſe, aber phantaſievolle und farbige Darſtellung, gleichſam als den Vorfahren der neuen Poeſie, wieder ſchätzen lehrte, dagegen der überkommenen ſcheuen Verehrung vor den Klaſſikern des 17. Jahrhunderts mehr als einen Stoß verſetzte. Und ſo war es die Romantik, welche eine ganze bisher verſchüttete Welt von Stoffen und Formen von Neuem aufdeckte und ihre Fülle der nach neuen Eindrücken verlangenden Zeit in den empfänglichen Schooß warf.

3.

Die Ausbreitung der romantiſchen Kunſtweiſe. — Die Kunſt der romantiſchen Empfindſamkeit: Ary Scheffer.

In jener reichen Wechſelwirkung zwiſchen Dichtung und Malerei war bald die romantiſche Kunſtweiſe zur beſtimmenden Macht des ganzen geiſtigen Lebens geworden. Sie erſchien als die höchſte Blüte des Zeitalters, wie ſie ſelber in der Kunſt die höchſte Aeußerung des menſchlichen Geiſtes,

ſeine Vollendung fand*). In die thatenloſe, politiſch todte Zeit hatte ſie Leben und Bewegung gebracht. Raſch zog ſie daher alle Intereſſen und Kräfte der Nation an ſich und bald ſtand auf ihrer Seite mit heller Begeiſterung die ganze neuerungsluſtige Jugend jener Tage.

Es lag indeſſen in der Natur der Sache, daß die romantiſche Malerei nicht in demſelben Sinne, wie früher David, ſpäter die ihr entgegengeſetzte Richtung von Ingres, ſowie die vermittelnde von Delaroche, Schule bildete. Einerſeits ließ ja die romantiſche Anſchauungsweiſe, um kurz ihre Hauptzüge noch einmal zuſammenzufaſſen, die ſubjektive Einbildungskraft des Künſtlers vollkommen frei: an kein Geſetz, an keine Schranke gebunden, als die er in ſich ſelber fände, ſollte dieſer nur auf die wirkſame Darſtellung deſſen, was ihn innerlich bewegte, bedacht ſein. Andrerſeits aber hatte er die Aufgabe, damit ſein Bild die ergreifende Wahrheit der Realität erhalte, die Natur in ihrer ganz unbewußten, willenloſen Beſtimmtheit, in ihren zufälligen Aeußerungen zu belauſchen, ſie gleichſam auf der That zu ertappen und in der Flüchtigkeit des Momentes feſtzuhalten, in dem ſie mit unverholener Plötzlichkeit ihr Inneres herausgibt. Und ſo erwies ſich uns die romantiſche Malerei in Frankreich nach der einen Seite als realiſtiſch, nach der anderen als phantaſtiſch. Ein um ſo freierer Spielraum war der Individualität des Künſtlers gegeben. Bald kann er ſich mehr der einen, bald mehr der anderen Seite zuneigen, je nachdem es ihn mehr zur kräftigen Herausbildung realer Motive, oder vornehmlich zur weichen, träumeriſchen Behandlung innerlicher Phantaſiegebilde treibt. Daher treten in der Romantik ſelber Gegenſätze hervor, wie denn Géricault und Ary Scheffer geradezu Gegenpole ſind. In der Mitte zwiſchen beiden ſteht Delacroix, und es iſt bezeichnend, daß dieſer der Koloriſt war, der in dem Verſchweben und Verzittern der ineinanderwirkenden Töne alle Feſtigkeit der Form auflöſte und zugleich die menſchliche Seele in ihren gewaltſamſten Bewegungen zu faſſen ſuchte,

*) „La poésie, ſagt Lamartine in der (ſpäteren) Vorrede zu ſeinen méditations, c'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le coeur et de plus divin dans la pensée; de ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons. C'est l'homme même, c'est l'instinct de toutes ses époques, c'est l'écho intérieur de toutes ses impressions humaines, c'est la voix de l'humanité pensant et sentant, resumée et modulée par certains hommes, plus hommes que le vulgaire.“ Sie faßt alſo die ganze Thätigkeit des Geiſtes als ſein höchſter Ausdruck in ſich; eine Anſicht, die bekanntlich durch die Schlegel in der deutſchen Romantik ebenfalls vertreten war.

während endlich in Decamps das Element der Farbe, die lediglich malerische Auffassung der Dinge zu einer ganz selbständigen Ausbildung gelangten.

Begreiflich also, daß sich diese Kunstweise, welche den Maler einmal an seine eigene Phantasie, dann an die Natur in der Bedingtheit des realen Moments verwies, durch eine eigentliche Schule nicht überliefern ließ. Nur wo es der Kunst um die Durchdringung der Wirklichkeit mit einer fest ausgeprägten künstlerischen Anschauung zu thun ist, wodurch diese einen bestimmten Lebensinhalt in sich aufnimmt, jene beseelt und geläutert wird: nur in einem solchen Falle bilden sich gewisse Gesetze der Auffassung und Behandlung, welche vom Meister auf den Schüler übergehen können. Zudem kam es den Romantikern, von Géricault abgesehen, auf eine gründliche Kenntniß der Zeichnung und Modellirung nicht an und diese ist es doch nur, welche sich im eigentlichen Sinne des Wortes lehren läßt. Ihr Einfluß bestand vielmehr in einer allgemeinen Einwirkung auf die Anschauungsweise und einer mehr äußerlichen Verbreitung ihrer Art der Darstellung. Auf das Wirksame, das Ungewöhnliche, das Frappante und Erschütternde verlegten sich nun die jüngeren Talente, und eine nur um so größere Rolle spielten seitdem in der modernen französischen Kunst die Neigung und das Geschick, womit der Franzose von Haus aus den spannenden Effekt eines wildausbrechenden Pathos, die Schneide des grell einspringenden dramatischen Momentes behandelt. Damit ging das Streben nach einem Kolorit Hand in Hand, das die Dinge in eine bisher ungekannte Glut des Lebens, die Phantasiegebilde in den satten Schein der Wirklichkeit tauchte. Denn darin eben, den abenteuerlichen Produkten der aufgeregten Einbildungskraft den Wurf und die Wärme des realen Daseins zu geben, sollte ja das Talent sich bewähren. Daher auch war diese Kunst auf eine Behandlung aus, welche durch eine genial aus dem Werke hervorblitzende Meisterschaft der Hand, durch kecken und kräftigen, die Töne und Formen wie hinwerfenden Auftrag die vollständige Herrschaft über die Mittel bekunden sollte. Die Absichtlichkeit dieser ganzen Darstellungsweise, welche von der um den Beschauer unbekümmerten Unbefangenheit des ächten Kunstwerks, von dem ruhig und voll in sich beschlossenen Leben desselben keine Ahnung mehr hat, tritt namentlich bei der Masse der kleineren Talente hervor, denen der breite, tiefere Zug einer eigenthümlichen Phantasie fehlte, vor Allem bei der der Geschichte zugewendeten Künstlergruppe, von der bald die Rede sein wird. Eine (im üblen Sinne) ächt moderne, zudem ächt

franzöſiſche Eigenſchaft, die das Kunſterzeugniß, auch wenn es tüchtig, mit Formenkenntniß und maleriſchem Geſchick ausgeführt iſt, faſt um ſeine ganze Wirkung bringt. Und immer weiter griff dieſelbe um ſich, je mehr ſich die neue Kunſtweiſe ſelber verbreitete. Bald aber gab es, die Wenigen jener Tage ausgenommen, welche aus Trieb und Anlage feſt zur Ingres'ſchen Schule oder ſonſt zu einer idealeren Richtung hielten, faſt keinen jungen Maler mehr, der ſich nicht mehr oder minder entſchieden zu den Romantikern geſchlagen hätte. Vom Ende der zwanziger bis in die vierziger Jahre löſten ſich unermüdlich und maſſenweiſe die Schreckensſcenen ab, welche die unbändigen Leidenſchaften und ſchweren Schickſale des Menſchengeſchlechts bald in mehr phantaſtiſcher, bald in mehr realiſtiſcher Manier behandelten. Immer mehr kam ſo in die Erfindung wie in die Darſtellung die zucht- und ſchrankenloſe Willkür, welche der romantiſchen Phantaſie eigen iſt. Daher kam es, daß bald, nachdem dieſe zur Herrſchaft gelangt war und ſo lange ſie dieſelbe hatte, alle Bande der Regel und künſtleriſchen Bildung, alle Fäden einer ſtetigen Entwicklung zerriſſen ſchienen, daß Jeder auf ſeine eigene Fauſt ſich hervorzuthun ſuchte, und die Geſchicklichkeit der Hand, die techniſche Virtuoſität als ein ſelbſtändiges, von dem inneren künſtleriſchen Schaffen und Dichten unabhängiges Verdienſt gelten wollte. So oft die Kunſt romantiſch wird, hört der feſte geſchichtliche Zuſammenhang und das gemeinſame Streben auf, und von dieſem Einfluß zunächſt ſchreibt ſich — wenigſtens zum Theil — die Zerſplitterung her, an der die jetzige franzöſiſche Malerei leidet, ſowie das einſeitige Hervortreten einer Meiſterſchaft in allen äußerlichen Bedingungen, die es zwar zu einer täuſchenden Wahrheit des Scheins gebracht hat, aber gegen den Inhalt der Anſchauung und die künſtleriſche Bedeutung des Motivs ſich gleichgültig verhält. —

Ehe ich mich zu den neben Delacroix hervorragenden Meiſtern der romantiſchen Richtung wende, habe ich noch von zwei Künſtlern zu ſprechen, die, wenn auch ſelbſtändig, ſich doch näher um jenen gruppiren: Sigalon und L. Boulanger. Xavier Sigalon (1788—1837), Delacroix darin ähnlich, daß auch ihn ſeine Natur zu kühner und gewaltſamer Darſtellung eines heftig aufgeregten Lebens trieb, übrigens von beſchränkterem Geiſte und ärmerer Phantaſie, war inſofern ein eigenthümliches Talent, als er mehr auf kräftige Herausbildung der Form denn auf koloriſtiſche Behandlung angelegt war. Von armen Eltern, ſeit den Knabenjahren mit der Noth im Kampfe, daher von enger Bildung, ward es ihm ſchwer, ſeinen Weg zu machen; nur mühſam brachte er ſoviel zuſammen, um aus der

Provinz, in der er geboren war, nach Paris und in das Atelier von Guérin zu kommen. Indeſſen befriedigte hier auch ihn nicht das zur Manier herabgekommene klaſſiſche Formenweſen. Er ſtudirte für ſich weiter, namentlich nach den im Louvre vertretenen Meiſtern der ſpäteren italieniſchen Kunſtblüte, deren effektvolle, bewegt und kühn heraustretende Erſcheinungsweiſe ſeinem Naturell zuſagte. Die Frucht dieſer einſamen Beſchäftigung war ſein erſtes bedeutendes Bild, die Kurtiſane (jetzt im Louvre), mit dem auch er im Salon von 1822 der antikiſirenden Weiſe entſchieden entgegentrat: ein ſchönes Weib mit vollen entblößten Schultern in der Kleidung des ſechzehnten Jahrhunderts empfängt mit der einen Hand von einem vor ihr ſitzenden Edelmann ein Schmuckkäſtchen und nimmt zugleich mit der anderen rückwärts gewendeten ein Billet entgegen, das hinter ihr verborgen der erwählte Liebhaber ihres Herzens ihr zuſteckt, während dieſem zugeneigt und in wirkſamem Kontraſt über die Schulter der Herrin vorblickend die ſchwarze Dienerin eine Behutſamkeit anempfehlende Geberde macht*). In dem nach der Weiſe der Venetianer angeordneten Bild zeigt ſich ſowol der Einfluß von Tizian und Giorgione als der italieniſchen Naturaliſten. Die Köpfe, in der Form feſt und ſicher, im Ausdruck ziemlich lebendig, von nicht ſehr warmem Fleiſchton, heben ſich kräftig vom Grunde ab, die Figuren, gut gruppirt, ſind in der Ruhe und Rundung ihrer Bewegung nicht ohne Reiz; die maleriſche Anſchauung, aus der das Ganze entſprungen iſt, zeigt ſich auch in dem breiten, fermen Impaſto der Behandlung. Wie aber iſt in dieſer Kompoſition die von geheimnißvoller Leidenſchaft erfüllte Beziehung, welche ein Giorgione mit zauberiſchem Reiz in ſeinen einfach zuſammenſtehenden, von einem edlen Leben gehobenen Figuren auszudrücken wußte, zu einer gewöhnlichen und modern zweideutigen Empfindung herabgezogen!

Trotz des Erfolges genügte dem Künſtler ſelber ſein Bild nicht. Er ſuchte nach einem gewaltigeren Vorwurf, dem er, wie ihn ſeine bewegte Phantaſie trieb, einen mächtigen und ungeſtümen Ausdruck geben könnte. In dieſer gährenden Stimmung wurde der Zufall eines Theaterbeſuchs für ſeine Thätigkeit entſcheidend. Seltſamer Weiſe war es Racine, der Muſterdramatiker aus dem ſtolz im klaſſiſchen Mantel daherſchreitenden Zeitalter Ludwig's XIV., der ihn zu neuen Werken und zur vollen Aeußerung ſeines Talentes anregte. Doch er fand bei dem Dichter, was er

*) Geſtochen von Reynolds.

brauchte: die Seele tief aufwühlende Greuelſcenen. Und daß er gerade ſolche, welche das Drama mit ſchonender Verhüllung in wenig Worten nur erzählend andeutet, herausſuchte und zu erſchütternder Gegenwärtigkeit vor's Auge führte, charakteriſirt den Romantiker. Das eine Mal ſtellte er den Vorgang dar, den Narciß im 4. Akt des „Britannicus" an Nero berichtet, wie nämlich Locuſta an einem Sklaven das für den Britannicus beſtimmte Gift verſucht habe: in einem höhlenartigen, zur Hälfte nach hinten auf eine düſtere Landſchaft geöffneten Raum, von einem fahl einfallenden Licht beleuchtet, auf der einen Seite in entſetzlichen Todeskrämpfen der zu Boden geſtreckte Sklave, auf der andern die breite kräftige Geſtalt des Narciß in theilnahmloſer Beobachtung, endlich ihm zugewendet und triumphirend auf ihr Opfer weiſend Locuſta, ein megärenhaftes gräuliches Mannweib, halbnackt, mit welkem Fleiſch und hängenden Brüſten (1824; im Muſeum von Nimes). Das andere Mal nach der kurzen Erzählung Joſabeth's im erſten Akt der „Athalie" das Blutbad, das dieſe durch ihre Soldaten unter dem Geſchlechte Jehu anrichten läßt: ſie ſelber wie eine Furie mit gezücktem Dolch von den Stufen des Tempels in das Gemetzel ſich ſtürzend, rings um ſie blutende Leichname, Männer und blühende Mädchen, die von barbariſchen Geſtalten mit thieriſcher Wuth niedergeſtoßen werden, und um das Maß dieſer ächt romantiſchen Greuel vollzumachen in einer Ecke zwei Hunde, die vergeblich von ihrem Wächter zurückgehalten mit athemloſer Gier über ein paar menſchliche Glieder herfallen (1827; Muſeum von Nantes). Dieſe Locuſta und Athalia waren freilich das baare Gegentheil der gezierten Figuren aus der David'ſchen Schule, und ſo entſpann ſich auch um dieſe Bilder, von den Klaſſikern geſchmäht, von den Romantikern geprieſen, der Kampf der beiden Richtungen. Eine gewiſſe Größe und Gewalt iſt der Anordnung, ſowie den der Natur entnommenen Bewegungen nicht abzuſprechen, die Formengebung zeugt von gründlicher Kenntniß und breiter Anſchauung, die Ausführung von einer flotten ſicheren Hand. Aber daß ſolche Mordverſuche nur abſtoßend wirken können, zumal durch keinerlei koloriſtiſchen Reiz das Auge über das Gräßliche hinweggeführt wird, wie das z. B. öfters bei Rubens der Fall iſt, liegt auf der Hand. Mit derſelben Gewaltſamkeit waren zwei religiöſe Motive aufgefaßt und wiedergegeben, die Viſion des heiligen Hieronymus (im Louvre) und Chriſtus am Kreuz, beide 1831 ausgeſtellt. Auch in dieſen Werken ſind die Geſtalten athletenhaft, ſelbſt Chriſtus, die Bewegungen ungeſtüm, übrigens im Hieronymus der ſtürmiſche Zug der Kompoſition nicht ohne Wirkung; zugleich tritt hier

faſt aufdringlich die anatomiſche Kenntniß und Behandlung des Nackten hervor. Mit allen dieſen großen Bildern, der Arbeit von Jahren, war indeſſen dem Künſtler wenig geholfen; um ein Geringes erwarb ſie die Regierung, da ſich natürlich andere Käufer für derartige große Schreckensſcenen nicht fanden. Endlich kam Thiers als Miniſter des Innern auf den guten Gedanken, dem Maler, der langſam und wenig producirte, zu einer großen Kopie des jüngſten Gerichts von Michelangelo den Auftrag zu geben und ihm ſo aus der Noth zu helfen, während er damit zugleich dem modernen Kunſtſtudium ſelber einen Dienſt erwies. Zu einer ſolchen Arbeit war Sigalon ſowol durch den Charakter und die Neigung ſeines Talentes, als durch ſein tüchtiges Formverſtändniß wie geſchaffen, und in der That gehört jene mit dem angeſtrengten Fleiß von vier Jahren ausgeführte Kopie — allerdings übertroffen von der kleineren des Marcello Venuſti in Neapel — zu den beſten modernen Nachbildungen italieniſcher Meiſterwerke. Es war des Künſtlers letzte Arbeit; ſie hätte ihm eine ſorgenloſe Zukunft verſchafft, die er nun nicht mehr erlebte.

Als ein entſchiedener Anhänger der romantiſchen Kunſt und eine Zeitlang zu ihren namhaften Vertretern gezählt that ſich Ende der zwanziger und in den dreißiger Jahren Louis Boulanger (geb. 1806) hervor. Sein auf wildem Pferde angebundener Mazeppa (1827) in der kecken koloriſtiſchen Weiſe der neuen Schule behandelt, brachte ihn zu Anſehen; auch er malte dann (ſogar in Aquarell) Unglücksſcenen aus den Dichtern, aus Romeo und Julia und aus der Lucrezia Borgia V. Hugo's, mit dem er innig befreundet iſt. Darauf zeigte ſeine Judith, die nach ihrer That vor dem verſammelten Volke das Lob des Herrn ſingt (aus dem Jahre 1835), eine etwas gar zu heldenmäßige Jungfrau, den Maler in den Spuren der Venetianer. Ein Jahr ſpäter ſchien er in dem Triumph Petrarca's ſtrenger und entſchiedener den italieniſchen Meiſtern folgen zu wollen; es iſt ein großes figurenreiches Bild, das Petrarca darſtellt, wie er gekrönt vom Kapitol zurückkehrt, umgeben von allerhand Volk, Mädchen in antikem Koſtüm, die einen allegoriſchen Anſtrich haben, Poeten und Kriegern: von geſuchter Einfachheit der Anordnung, die Farbe ſatt und kräftig, die Geſtalten gut bewegt, aber arm an Ausdruck und das Ganze ohne Leben. Auch war dieſe italieniſche Richtung nicht von Dauer. Als der romantiſche Eifer des Zeitalters Ende der dreißiger Jahre nachließ, wendete ſich der Künſtler mehr dem Portrait zu, ſuchte aber jetzt ſelbſt dieſem einen bewegten und leidenſchaftlichen Zug zu geben, wie er denn

ſeinen Freund V. Hugo mit ſich ſträubenden Haaren und ſorgenſchwerer Stirn malte: eine Auffaſſung, die den Menſchen wie einen unglücklichen Charakter aus einem Melodrama behandelt. Neuerdings iſt Boulanger in die unheimlichen Regionen der alten romantiſchen Zeit zurückgekehrt. So war im Salon von 1861 ſeine „ronde du sabbat“ (nach V. Hugo) ein tolles Gewirre von in wildem Tanz durcheinandergewühlten Figuren, ſeine „rêverie de Velléda“ (nach Chateaubriand) ein in phantaſtiſchem grellem Mondlicht hingeſtrecktes Weib: beide Bilder mit einem gewiſſen Geſchick hingebürſtet, aber für den Beſchauer von heute ohne alle Wirkung. Ein deutliches Beiſpiel, wie dieſe Kunſt irre geht, indem ſie vergißt, daß, um auf die Phantaſie zu wirken, der Maler den Weg durch die Anſchauung zu nehmen hat. Dem Dichter mag es bisweilen gelingen, den Leſer mit unheimlichen und nebelhaften Bildern zu beſchäftigen, aber das Auge läßt ſich auf derlei Wunderlichkeiten nicht ein. —

Gegenüber ſolchen Romantikern, welche die menſchlichen Leidenſchaften in der Gewalt und Heftigkeit wie in der farbigen Beſtimmtheit ihrer realen Erſcheinung wiederzugeben ſuchten, fand ſich in Ary Scheffer (1795—1858) ein eigenthümliches Talent, das ſich bemühte, die mehr in der Tiefe des Gemüths zurückgehaltene und in ihr verklingende, als nach außen ſich drängende Empfindungsweiſe zu verſinnlichen. Ihm kam es mehr darauf an, durch den elegiſchen, in der Unendlichkeit des Gefühls wie verſchwebenden Ausdruck einer innerlichen Stimmung die Seele des Beſchauers in Schwingung zu verſetzen, als ſeiner Phantaſie ein körperhaftes Bild zu geben. So ſehr er darin von Géricault und Delacroix — mit denen er übrigens auch Berührungspunkte hat — verſchieden iſt, zählt er doch voll zur romantiſchen Schule. In der Darſtellung des aufgeregten Seelenlebens will dieſe, nicht blos die packende Bewegtheit ſeines natürlichen Ausbruchs veranſchaulichen, ſondern ebenſo das verſchleierte, ahnungsvolle Beben und Verzittern der in ſich verſchloſſenen Empfindung: und eben dieſe letztere Richtung hat in Scheffer ihren eigenen Vertreter gefunden. Gemeinſam iſt beiden die Welt des Schmerzes, des Unglücks und der Verzweiflung. Aber auch darin iſt Scheffer Romantiker, daß ſeine Geſtalten faſt niemals ideale Typen, ſondern individuelle Naturen ſind, deren Leiden in beſonderen Zügen ſich kundgibt und in der zufälligen Weiſe des von der Empfindung ganz überwältigten Gemüths. Es iſt ſchon bemerkt, wie in der franzöſiſchen Dichtung Lamartine eine ähnliche Stellung

einnimmt und wie andrerſeits mit dieſem träumeriſchen Verſinken in die Innerlichkeit der Seele ein deutſches Element in die franzöſiſche Kunſt ſpielt.

Ary Scheffer war zu Dordrecht von holländiſchen Eltern geboren; allein davon abgeſehen, daß damals die „bataviſche Republik" zu Frankreich gehörte, zählen die Franzoſen mit vollem Recht den Maler zu den Ihrigen, der faſt ſein ganzes Leben in Frankreich zubrachte, ſich unter den Einflüſſen der franzöſiſchen Kunſt entwickelte und ſelber in ihr einen hervorragenden Platz einnimmt. Aus einer Malerfamilie ſtammend zeigte der Knabe früh eine beſondere Begabung (von dem Zwölfjährigen wurde in Amſterdam ein Bild ausgeſtellt) und ſo beſchloß die Mutter nach des Vaters Tod mit ihren drei Söhnen, von denen noch einer Luſt und Anlage zur Kunſt verrieth, nach Paris überzuſiedeln, um ſie dort ſich bilden zu laſſen. Ary kam in Guérins Atelier und verbrachte hier ſeine Lehrjahre bis zu der Zeit ungefähr, da ſeine Mitſchüler Géricault, Delacroix und Sigalon den Kampf gegen die klaſſiſche Weiſe begannen. Eine Reihe von Jahren, die für ihn ſo gut wie verloren war. Das Wenige, was ihn der Meiſter hätte lehren können, war nicht nach ſeinem Sinn, und während jene feurigen Köpfe mit angeborenem Talent für die eine oder andere Erſcheinungsweiſe der Form auf eigene Fauſt oder nach großen Vorbildern vorwärts zu kommen ſuchten, ſcheint er ſchwankend und unſicher über den Weg, den er einſchlagen ſollte, ſeine Jugend verträumt zu haben. So verſäumte er, ſich in den Vorbedingungen, im Handwerk ſeiner Kunſt zu üben und ſich die Herrſchaft über die Mittel zu erwerben, welche allein dem Künſtler die klare und volle Herausbildung deſſen, was ihn innerlich bewegt, ermöglicht. Er ſelber hat es ſpäter ſchwer empfunden, daß ſeine künſtleriſche Bildung ſo lückenhaft und verfehlt war. Sicher aber war hieran nicht blos die Ungunſt der Verhältniſſe Schuld, ſondern mindeſtens ebenſoſehr ein urſprünglicher, ſeiner Organiſation anhaftender Mangel. Die noch unentſchiedene und unſelbſtändige Art des jungen Malers zeigte ſich auch in ſeinen erſten Werken (Tod des heiligen Ludwig 1817, Aufopferung der Bürger von Calais 1819), die nichts von dem kühnen Geiſt der Neuerung hatten, mit dem Géricault und Delacroix gleich Anfangs ihre Laufbahn antraten: höchſtens, daß ſich für ein beſonders ſcharfes Auge das Beſtreben kundgab, die Empfindung des Vorgangs einfacher und wahrer auszuſprechen, als das in den damals landläufigen Geſchichtsbildern der Fall war.

Indeſſen nun zum Mann geworden, mußte Scheffer ſeine Familie

unterſtützen und daran denken, aus ſeiner Kunſt Gewinn zu ziehen. Es war die ſtille Friedenszeit, da nach den Stürmen der Revolution und des Kaiſerreichs im größeren Publikum wieder Sinn und Intereſſe für die rührenden Schickſale des kleinbürgerlichen Lebens erwachte und deſſen ſittenbildliche Darſtellung bald eine Reihe von Malern beſchäftigte (Vergl. S. 154 ff.). Scheffer, zu derartigen Stoffen ſchon durch ſeine empfindſame Natur hingezogen und zudem darauf angewieſen, eines greifbaren Erfolges halber ſich der Stimmung des Zeitalters zu fügen, war Einer der Erſten, die ſich in jener Gattung verſuchten und Glück machten. Während der erſten Hälfte der zwanziger Jahre lieferte er in raſcher Folge und mit ſteigendem Beifall — vereinzelt auch ſpäter noch — eine Anzahl ſolcher Genrebilder: die Wittwe des Soldaten, die Familie des Matroſen (von einem Felſen ſieht eine Mutter weinend und ihre beiden Kinder an ſich drückend in's Meer hinaus nach einer vom Sturm umhergeſchleuderten Brigg), Waiſen über einem Grabe trauernd, die Rückkehr des Konſkribirten, Landleute in ſtillem Jammer nach dem Brande ihres Hofes, das Begräbniß des jungen Fiſchers (nach W. Scott's Antiquar), eine Epiſode aus dem Kriegselend des Jahres 1814 (ein elſäſſiſcher Pfarrer auf der Flucht mit Weibern, Kindern, verwundeten Soldaten und der auf einem Wagen geretteten Habe, in der Ferne ein brennendes Dorf und reitende Koſaken), die barmherzige Schweſter*), noch andere weniger bemerkte Stücke der Art nicht zu zählen. Die Sachen ſind — der Künſtler mußte raſch produciren — ziemlich flüchtig ausgeführt, unentſchieden in der Form und ſchwächlich in der Färbung; aber in der einfachen, das Motiv deutlich ausſprechenden Anordnung iſt eine gewiſſe rührende Wahrheit, im Ausdruck jener ſtille in ſich verlorene Schmerz, der in die Seele des Beſchauers ſich einſchleichend ſein Mitgefühl herausfordert.

Doch durch ſeine eigenen Erfolge ebenſo wie durch die kühnen Neuerungen der Romantiker beunruhigt und vorwärts getrieben, fühlte er ſich bald jener beſcheidenen Welt entwachſen und ſtrebte nach einer größeren Manier, um in ihr größere Stoffe zum Ausdruck zu bringen. So ſchlug er ſich denn in ſeiner „Auffindung der Leiche des Gaſton de Foix auf dem Schlachtfelde von Ravenna“ (1826; im Muſeum von Verſailles) — wobei wieder auf den Ausdruck der Trauer in den Umſtehenden der Ton gelegt iſt — entſchieden auf die Seite

*) Nach den Originalen von Bingham photographirt, wie überhaupt ſämmtliche Werke Scheffer's, in dem von Goupil herausgegebenen „Oeuvre“ des Meiſters.

der Romantiker. Die keck hingeworfene Zeichnung, der paſtoſe Auftrag, die düſtere Farbenſtimmung ſind ganz nach der neuen Weiſe; aber die Wirkung iſt lahm, das Kolorit dennoch dürftig und man merkt wol, daß hier dieſe Manier nicht der freie Ausbruch des Talentes iſt. Einen beſſeren Wurf that Scheffer, als er in ſeinem nächſten großen Bilde ein Motiv behandelte, das ihn tief erregte und daher in ſeiner eigenen Phantaſie Leben und Geſtalt annahm. Wie die ganze gebildete Jugend jener Tage, ergriff auch ihn das Schickſal des erwachenden Griechenlands, und namentlich bewegt von dem heldenmüthigen Kampf des kleinen Stammes der Sulioten, an dem ſelbſt die Frauen Antheil genommen, ſetzte er alle ſeine Kräfte daran, eine Epiſode deſſelben ergreifend zu ſchildern. Er wählte den Moment (aus dem früheren Kriege mit Ali Paſcha von Janina), da eine Zahl von Frauen, auf einem Felſen in von Rauch und Staub verhüllter Landſchaft zuſammengedrängt, nach der Beſiegung der Ihrigen den Entſchluß faſſen, lieber ſich in den Abgrund zu ſtürzen, als Schmach und Sklaverei zu erleiden (1827, im Luxembourg; durch die Anwendung von Asphalt ſtark geriſſen). In allen Lagen des Jammers und der Verzweiflung bauen ſich die Figuren mit halbentblößten Leibern in bewegtem Linienzug, ähnlich wie Géricault's Schiffbrüchige, zu einer pyramidalen Gruppe auf; in den Köpfen wie in den Bewegungen iſt der Ausdruck des zum Tod bereiten Schmerzes wirkſam wiedergegeben; überdies zeigt ſich die romantiſche Anſchauung in dem reichen Wechſel des blühenden Fleiſches mit den zerraufſten farbenprächtigen Gewändern und in dem Herausheben der in vollem Licht gehaltenen Geſtalten durch die tiefen Schatten der hinteren Gruppe. Indeſſen hat Scheffer dieſes Bild in der Form wie in der Behandlung maßvoller als das vorige gehalten und ſo mehr aus dem eigenthümlichen Zuge ſeines Talentes, die ganze Erſcheinung mit der inneren Stimmung zu durchdringen, vollendet. Dieſe bewegte und figurenreiche Weiſe, welche eigentlich ſeine Sache nicht war, findet ſich übrigens noch in zwei Bildern aus der nächſtfolgenden Zeit, zu den ihn Bürger's „Leonore“ inſpirirte. Das eine ſchildert in ruhiger Anordnung den Schmerz Leonoren's, da ſie unter den Heimkehrenden, die rings um ſie ihren verſchiedenen Empfindungen ſich überlaſſen, den erwarteten Geliebten nicht findet (Sammlung der Baronin Rothſchild)*), das andere, den tollen Todtentanz „in ſauſendem Galopp“ zwiſchen vorüberſtürmenden Geſpenſtergruppen: nur eine Skizze, aber von

*) Radirt von Mme. Girard; ebenſo die ſuliotiſchen Frauen.

einer gewiſſen wilden Lebendigkeit der Erſcheinung, weil diesmal die Phantaſie des Künſtlers durch die Ausführung nicht gelähmt war.

Um dieſe Zeit ungefähr mag Scheffer mit den deutſchen Dichtern näher bekannt geworden ſein und nun erſt ging ihm eine Welt auf, in der ſich ſein Talent ganz zu Hauſe fühlte. Die gewaltſame Kraftäußerung der romantiſchen Schule widerſprach doch zu ſehr ſeinem Naturell, als daß er auf die Dauer es ihr nachzuthun verſucht hätte; auch fehlte es ihm hierzu an der Energie eines ausgeſprochenen maleriſchen Sinnes und am tieferen Verſtändniß der Farbenwirkung. Dagegen hatten die tief empfindungsvollen Geſtalten der deutſchen Dichtung für ſeine Phantaſie den größten Reiz und ſchienen ihm nun auch für den Maler um ſo dankbarere Vorwürfe, als gerade damals Frankreich für die ausländiſche Literatur eine lebhafte Theilnahme an den Tag legte. Begreiflich, daß er ſich hierbei vorab an die Epiſoden der hervorragenden Dichtungen hielt, die ſich durch die ergreifende Verwicklung inniger Seelenbeziehungen und -kämpfe in das Gedächtniß der Leſer eingegraben haben. Und da er die ſchwermüthige Stimmung eines leidenvollen Daſeins, die geheimen Regungen des Herzens zur Erſcheinung bringen wollte, ſo erſchien ihm die einzelne Subjektivität, in der dies Leben vor ſich geht, als unendlich werthvoll. Daher ſuchte er nicht mehr in die maleriſche Beziehung der Figuren, ſondern in die Einzelgeſtalt einen beſonderen geheimnißvollen Reiz zu legen. Es kam ihm darauf an, in ihrer Neigung, Haltung, der Schwärmerei ihrer Geberde, der Ueberſchwänglichkeit ihres Blicks, den ſchmerzlichen Zügen des Angeſichts, was ſie tief innerlich bewegt, als eine über den ganzen Menſchen ergoſſene Empfindung ſichtbar zu verſinnlichen. Für den Maler war es nicht ohne Bedeutung, daß er eine nicht gewöhnliche muſikaliſche Begabung hatte und in ſeinem Atelier, während er arbeitete, gerne klaſſiſche Muſik treiben ließ: die melodiſchen verſchwebenden Klänge der Gefühlswelt, das war es eigentlich, was er feſthalten wollte. Zugleich dachte er mit der ſorgfältigen Ausführung weniger Figuren eine vollendetere Erſcheinung erreichen zu können, als ihm bisher möglich geweſen; da er die kecke und blendende Behandlungsweiſe der Koloriſten aufgegeben hatte, ſuchte er jetzt der idealen Herausbildung der Form zu geläuterter Naturſchönheit näher zu kommen, mit welcher damals Ingres den Beifall der Gebildeten ſich errang. Dieſes Schwanken zwiſchen verſchiedenen Manieren, ohne daß er doch die eine oder die andere entſchieden hätte annehmen und in ſeine Anſchauung verarbeiten können, iſt ſein Leben lang für den Künſtler bezeich-

nend geweſen, und wenn dennoch alle ſeine Werke ein eigenes Gepräge haben, ſo iſt es immer nur die eigenthümliche in das Sentimentale ſpielende Empfindung, welche ihnen Charakter gibt.

Von den deutſchen Dichtungen war es namentlich Goethe's Fauſt, aus dem der Maler unermüdlich ſeine Vorwürfe holte. Nie ſind die Gefühle, welche das liebende Gemüth bewegen, klarer und ergreifender ausgeſprochen, nie das Schickſal, welches das jungfräulich und ohne Rückhalt dem Mann ſich hingebende, dann verlaſſene Weib erleidet, einfacher und wahrer geſchildert worden, als in dem Drama zwiſchen Fauſt und Gretchen — in ſeinen Scenen fand der Künſtler, was er brauchte. Nachdem er 1830, erſt wie ein Vorſpiel, Gretchen gemalt hatte, wie ſie von Martha den Schmuck ſich anlegen läßt, brachte er von jenen Bildern, die ihn raſch über die Grenzen ſeines Landes berühmt gemacht haben, in den Salon von 1831 die beiden erſten: Fauſt in ſeinem Studierzimmer von Zweifeln gequält (hinter ihm Mephiſto als höhniſcher Teufel) und Gretchen am Spinnrade, in die dumpfe Unruhe der Liebe verſunken (beide zuerſt Eigenthum Louis Philippe's, jetzt in der Sammlung der Baronin Rothſchild). Gleich Anfangs war der Erfolg entſchieden. Das damalige Geſchlecht war auch nach der Julirevolution noch träge und äſthetiſch genug geſtimmt, um ſich von der Kunſt oder der Poeſie in träumeriſche Gefühle und nebelhafte Bilderſpiele wiegen zu laſſen, und ebenſo gab es in Deutſchland eine gewiſſe Periode der Empfindſamkeit, in der man für derartige rührende Darſtellungen ſich begeiſterte und nicht viel fehlte, daß man ſtatt über Büchern auch einmal vor Gemälden geweint hätte. So entzückt war man von den neuen Werken Scheffer's, daß man durch die unſichere Form, die fahle kraftloſe Färbung, das matte und verſchwommene Helldunkel, das an Rembrandt erinnert, ohne Etwas mit ihm gemein zu haben — daß man durch eine ſolche Ausführung die Innigkeit des Ausdrucks nur noch verſtärkt, den Reiz noch erhöht fand. Der Künſtler, durch ſeine eigene Natur wie durch den Erfolg auf dem betretenen Wege weiter getrieben, ſchilderte nun eine Reihe von Jahren hindurch die Liebesgeſchichte Gretchens in ihrem ganzen Verlauf: Gretchen in der Kirche (1833), bei der erſten Begegnung mit Fauſt (1839)*), mit Fauſt im Garten,**) als Phantom der Walpurgisnacht (beide 1846), am Brunnen (1858). Das erſte dieſer Bilder iſt in der Anordnung nicht ohne Wirkung und von lebendigem Ausdruck: an

*) Geſtochen von Ad. Caron.

**) Geſtochen von A. Blanchard.

der Betbank zusammengesunken scheint die Verlassene von der Stimme des bösen Geistes im Innersten zerrissen, ein Bild untröstlichen Jammers, das durch den Kontrast des Friedens und der Sammlung in den umgebenden ruhig betenden Figuren noch verstärkt wird. Um so widerwärtiger ist dagegen das vierte, ein halbnacktes Gespenst mit weichen hängenden Formen „auf dem Harzgebirg", das nichts gemein hat mit dem „blassen, schönen Kind" und nichts weniger als den „süßen Leib" zeigt, den Faust genoß. In der Gartenscene ist die Haltung der Liebenden im höchsten Grade geziert und beide Gestalten so körperlos, daß sie wie leere Hüllen erscheinen; aber nicht ohne Anmuth und von eindringendem Ausdruck die liebenswürdige Gestalt am Brunnen, vom wachsenden Kummer und der Ahnung des nahen Unglücks wie umsponnen, schweren Blicks in die Ferne schauend, während „Bärbelchen und Lischen" im Hintergrunde plaudernd das hereinbrechende Geschick uns ahnen lassen (Vergl. die Abb.).

Was aber bleibt von dem Eindruck solcher Bilder, sobald wir das innere Bild abziehen, das wir aus dem Werke des Dichters empfangen haben und zu jenem einzelnen Ausschnitt als das belebende Ganze, wie den Körper zum Glied, unwillkürlich hinzudenken? Was bleibt, wenn wir das Kunstwerk als solches, d. h. rein für sich, in seinem eigenen Leben betrachten? Gestalten, denen wir nicht ansehen, was sie bewegt, was sie quält; die daher, um zu unserer Phantasie zu sprechen, eine selbständige Schönheit, einen eigenen Charakter, eine in sich erfüllte Erscheinung zeigen sollten. Aber gerade weil die moderne Kunst sich zu arm fühlt, eine solche zu schaffen, borgt sie so gern von den neueren Poeten, um mit diesen geliehenen Figuren wie mit guten Bekannten schmeichelnd unsere Phantasie gefangen zu nehmen und so das Auge durch die vertrauten Züge der Schatten über ihre Lebensfähigkeit zu täuschen. Daher sind es die Maler der Gegenwart nicht müde geworden, aus Goethe und Schiller zu schöpfen und so hat neuerdings noch Kaulbach seiner Kunst in dem leichten dünnen Modegewand des Album- und Taschenbuchformats bei dem größeren Publikum Eintritt verschafft. Es liegt nahe, die eine und andere seiner Goethe-Illustrationen mit den ähnlichen Werken Scheffers zu vergleichen; auch er hat die erste Begegnung Gretchens mit Faust und die Kirchenscene behandelt. Die weiche und empfindelnde Art Ary Scheffer's werden wir bei ihm nicht suchen; er hat vielmehr eine gewisse Schärfe, den pikanten Reiz einer gesuchteren Beziehung und einer der Empfindung die Würze des Geistreichen beimischenden Reflexion. So hat Jener mit einfachem, an den

Dichter gebundenem Sinn das aus der Kirche tretende Gretchen als anmuthiges, argloſes Kind darzuſtellen geſucht, auf das Fauſt mit der Bewegung der erwachenden Liebe ſeine Blicke heftet. Bei Kaulbach*) hingegen ſchaut ſich die Maid, eine bäuriſche Schönheit in eckig gebrochenem Gewand, dennoch mit moderner Geziertheit, in lüſterner, faſt gewaltſamer Kopfwendung, etwa mit der Tournüre und den Manieren einer ſchlechten Schauſpielerin nach dem Ritter um, der ſeinerſeits mit dem verblüfften Geſicht eines noch linkiſchen Liebhabers unbeholfen dreinſieht. Wie Scheffer in der Kirchenſcene den Jammer Gretchens recht eindringlich, aber noch im Maß der Weiblichkeit zuſammengehalten zu ſchildern verſucht hat, haben wir eben geſehen. Kaulbach aber läßt die Geſtalt ſich ſtürmiſch und verzweiflungsvoll zu Boden werfen, mit abgewendetem Geſicht, ſo daß dem Beſchauer ein Räthſel bleibt, was mit dem Mädchen iſt; und das nicht in der Kirche, ſondern auf offener Straße, um im Hintergrund einen Haufen frecher ſchwatzender Mädchen anzubringen: ſo läßt er das arme, holde Kind ſeinen Gram, der das Licht ſcheut, der ſich ſelbſt ein Geheimniß ſein möchte, ausſchütten auf öffentlichem Markt vor den klatſchenden Dirnen am Brunnen. Nun, zwiſchen den beiden Auffaſſungen zu wählen, iſt die ſchwächliche und empfindſame des Franzoſen, der es mit ihrer Schwärmerei wenigſtens ernſt iſt, ebenſo gut und ebenſo ſchlecht als die abſichtsvolle, übertreibende und den Dichter überbietende des Deutſchen. Was aber die Formengebung anlangt, ſo iſt zwar diejenige Kaulbachs kräftiger und indem ſie den Mangel am tieferen Verſtändniß des Körperbau's bis zu einem gewiſſen Grade zu verbergen weiß, unſtreitig gewandter, indeſſen in ihrer typiſchen Maskenhaftigkeit nicht minder hohl und charakterlos.

Woran jedoch die Scheffer'ſchen Geſtalten vor Allem leiden, das iſt die unbildliche und unmaleriſche Empfindung, welche der Künſtler in ihnen auszudrücken unternimmt. Oft genug iſt geſagt, daß die bildende Kunſt die lyriſche Innerlichkeit, die Verſenkung der Seele in ſich ſelber, das von ſeiner Vergangenheit ſchmerzlich bewegte Gemüth in der vagen Allgemeinheit des bloßen Zuſtandes, die nur in vereinzelten abgeriſſenen Ausbrüchen räthſelhaft an den Tag tritt, zur Anſchauung nicht bringen kann und daher nicht bringen ſoll. Wie ſoll man dem Gretchen am Spinnrad die innere Bangigkeit anſehen, die in dem Lied „Meine Ruh' iſt hin, mein

*) Vergl. den Aufſatz: „Goethe und Kaulbach" in den Grenzboten, 1861, 2. Band S. 54 ff. Ich darf hier wol die Worte meines damaligen Berichts zum Theil wiederholen.

Herz iſt ſchwer" aus der gepreßten Seele ſich hervorringt; wie den beiden Mignon des Malers (die erſte vom Jahre 1836, die zweite vom Jahre 1839, beide im Beſitz der Herzogin von Ahen zu Paris)*), die nicht minderen Beifall gefunden haben, das eine Mal das tief in der Bruſt wühlende Heimweh („Kennſt du das Land"), das andere Mal das zarte Auslöſchen des ſinnlichen Lebens, das ſich in dem Liede ausſpricht: „So laßt mich ſcheinen, bis ich werde"**). Deutlicher und daher wirkſamer iſt die Situation in „Eberhard der Greiner" (nach Schillers Ballade, 1834, im Luxembourg)***) ausgeſprochen, der in der Mitte des Bildes vor dem — ganz im Vordergrunde — todt ausgeſtreckten Sohn ſitzend rückhaltlos ſeinem Schmerze ſich überläßt. Allein gerade in dieſem Bilde tritt beſonders die ſchwächliche und entnervende Auffaſſung hervor, in die der Maler hineingerieth, indem er ſich bemühte, die Macht der inneren Empfindung in der Geſtalt ſelber ſinnlich auszudrücken. Welch ein weinerliches, die matten Hände ringendes Weib iſt hier aus dem Helden geworden, der über die Leiche des Sohnes hinweg die Seinigen zum Sieg führte und deſſen tiefe Männlichkeit Uhland, den Schmerz nur ahnen laſſend, ergreifend in den wenigen Worten geſchildert hat:

„Er kniet zur Bahre nieder, verhüllet ſein Geſicht,
Ob er vielleicht im Stillen geweint, man weiß es nicht."

Und darin offenbart ſich überhaupt die Schwäche des Künſtlers: in der verſchwemmenden Anſchauung, welche die feſten körperhaften Geſtalten der Dichter in das Weiche und Süßliche zerfließen läßt, ganz aufzulöſen ſucht in den widerſtandsloſen Nebel des Gefühls, ſo daß der Maler, indem er es dem Poeten gleichthun will, die Leiblichkeit von deſſen Figuren, ſtatt ſie zu verdichten, vielmehr in eine traumhafte Hülle verflüchtigt. Die

*) Beide geſtochen von Ariſtide Louis.

**) Bei Gelegenheit der Düſſeldorfer Schule, die bekanntlich auch lyriſche Empfindungen zu ſchildern verſucht hat, und mit beſonderer Beziehung auf die Mignon von Schadow hat Hegel in ſeiner Aeſthetik (Bd. 3, S. 85) das rein poetiſche, maleriſch unfaßbare Weſen derſelben vortrefflich hervorgehoben. „Der Charakter Mignons iſt ſchlechthin poetiſch. Was ſie intereſſant macht, iſt ihre Vergangenheit, die Härte des äußeren und inneren Schickſals, der Widerſtreit italieniſcher, in ſich heftig aufgeregter Leidenſchaft in einem Gemüth, das ſich darin nicht klar wird, dem jeder Zweck und Entſchluß fehlt, und das nun, in ſich ſelbſt ein Geheimniß, abſichtlich geheimnißvoll ſich nicht zu helfen weiß . . . . . Ein ſolches volles Konvolut kann nun wohl vor unſerer Phantaſie ſtehen, aber die Malerei kann es nicht, wie es Schadow gewollt hat, ſo ohne Beſtimmtheit der Situation und der Handlung einfach durch Mignons Geſtalt und Phyſiognomie darſtellen." Das gilt ganz ebenſo von den Scheffer'ſchen Bildern.

***) Geſtochen von Paul Chenay.

Gretchen am Brunnen.

Von

Ary Scheffer.

Franzoſen freilich, denen gerade im Gegenſatz zu ihrem ſonſt ausgeprägten, Formenſinn dieſer „poetiſche Duft" in ihre romantiſche Stimmung paßte ſie meinen nichts Geringeres, als daß Scheffer dem Gretchen Goethe's, das ihnen zu derb, zu „griſettenhaft", vor Allem zu natürlich iſt, ein höheres Leben verliehen habe. Für uns aber erklärt ſich aus jener flauen Anſchauung auch die Darſtellungsweiſe des Malers. Seine Menſchen, im Gefühl ganz aufgegangen, ohne Form, ohne Beſtimmtheit, ohne Fülle ſcheinen in ihrer Schmächtigkeit und Nervenſchwäche auf dieſer Erde kaum noch zuſammenzuhalten, und der trübe, verſchleierte, in's Bläuliche, Gelbliche oder Bräunliche ſpielende Ton jener Bilder, der das Helldunkel Rembrandts, das ihm öfters Vorbild iſt, in's Fahle und Saftloſe abſchwächt, er iſt nichts als der bleiche Widerſchein jener matten, ſchwermüthigen Empfindungsweiſe. Daß der Künſtler nur ſelten einen inneren Vorgang in einer beſtimmten Aeußerung zu feſter Sichtbarkeit herauszubilden verſuchte, das eben zeugt von einer Phantaſie, die von geringer Geſtaltungskraft iſt und ihre Armuth an Erfindung durch den Ueberſchuß an Empfindſamkeit erſetzen will. Indeſſen zeigt ſich wenigſtens in einem Bilde dieſer Periode die ihm eigene Anſchauungsweiſe, verbunden diesmal mit dem ganzen Aufwande ſeines Talentes, von einer günſtigeren Seite: in der Francesca von Rimini (1835, früher im Beſitz des Herzogs von Orléans; Wiederholung vom Jahre 1855)*). Dieſe und ihr Geliebter Paolo, „jene zwei, die ſich zuſammenhalten und die ſo leicht bewegt vom Wind erſcheinen", haben eben Dante und Virgil, die ſeitwärts in das Dunkel des Hintergrunds mehr zurücktreten, ihr unendliches Leid erzählt und ſchweben nun zurück, „wie mit ausgeſpannten Schwingen die Luft durchſchneidend," um von der Windsbraut wieder erfaßt zu werden, welche die in der Ferne verſchwimmenden Geſtalten qualvoll umherjagt (nach dem fünften Geſang der Hölle). Die feſtgezeichneten Figuren Dante's wären ſonſt des Künſtlers Sache nicht geweſen; wol aber war ganz ſein Element dieſer tiefe und doch gedämpfte Schmerz, vereinigt mit der Geberde liebender Umarmung, ſowie das ſchattenhafte Leben dieſer blutloſen und doch jugendlich reizenden Körper, welche faſt ganz nackt, nur wenig verhüllt von dem

*) Vortrefflich geſtochen von Calamatta. Es iſt mit Ary Scheffer derſelbe Fall, den wir ſpäter bei Delaroche finden werden: daß nämlich ſeine Hauptwerke durch den Grabſtichel vorzüglicher Stecher nur gewonnen und ſo gleichſam in geläuterter Form ihre Runde durch Europa gemacht haben. Bei den alten Meiſtern war es gerade umgekehrt: ihre Bilder haben unter den Händen der Kupferſtecher nur gelitten.

beide umſchlingenden wallenden Gewand, in der ungewiſſen Mitte zwiſchen der friſchen Farbe der Natur und der Bläſſe des Todes auf dem düſtern Grund der Unterwelt vorüberſchweben. Und gerade hier gelang es ihm, die Geſtalten zu vollerer Form herauszubilden und in einen reicheren Linienzug zu faſſen, als ihm ſonſt eigen war, während zugleich der Ausdruck der die ganze Erſcheinung in ſich verſenkenden Stimmung hier am Platze iſt. In den Figuren Virgil's und Dante's freilich iſt wieder die alte Schwäche; namentlich iſt der Kopf des Letzteren weibiſch und weichlich, ebenſo wie in dem „Bilde Dante und Beatrice" (1846)*), das an allen Gebrechen jener Gretchenbilder leidet.

Ungefähr um dieſe Zeit, Mitte der dreißiger Jahre, fing Scheffer an, ſich mit der religiöſen Malerei eingehender zu beſchäftigen, als er bisher gethan hatte. Man ſollte glauben, daß ihn ſein Talent ſchon früher zur Schilderung frommer Aufregung und Seelenzuſtände getrieben hätte. Aber einmal war er Proteſtant und dann gehörte er doch zu jenem neuen Geſchlechte der zwanziger Jahre, das die göttlichen Dinge menſchlich zu nehmen begann und mit den traditionellen Vorſtellungen vom Gottmenſchen, daher auch mit den in der Kirche hergebrachten Geſtalten deſſelben und ſeiner Umgebung nichts anzufangen wußte. Wenn er nun in dieſes Gebiet eintrat, ſo war es ihm nicht um die Darſtellung dieſer gewohnten Typen zu thun, ſondern um den Ausdruck einer neuen erweiterten Auffaſſung des Chriſtenthums und moderner in das religiöſe Gewand gekleideter Ideen. Scheffer hatte unter der Reſtauration zu den Unabhängigen gehört, befreundet mit Lafayette, Odilon Barrot, Thiers und Armand Carrel; er war ſelbſt Mitglied der weitverzweigten revolutionären Geſellſchaft der Carbonari geweſen und, wenn auch kein Mann der That, doch ein offener Kopf, voll Theilnahme für die Intereſſen des Volkes, dabei ein geſinnungstüchtiger Charakter, der eine freiere Ordnung der Dinge lebhaft herbeiſehnte. Dieſe war ſeiner Ueberzeugung nach mit der Julirevolution und dem ihr folgenden Regierungsſyſtem angebrochen. Seit frühen Tagen mit der Familie Orléans im beſten Einvernehmen (er war es, der mit Thiers in den Julitagen Louis Philippe in Neuilly aufſuchte, um ihn zu thätigem Eingreifen in die Bewegung aufzufordern), ſah er nun im politiſchen Leben erfüllt, was er früher gewünſcht hatte. Nun ſchien ihm, daß auch für das Chriſtenthum eine neue Aera angehen ſollte. Die Religion ſollte nicht mehr in einem beſonderen Bekenntniß, dem Glauben an beſtimmte Dog-

*) Geſtochen von N. Lecomte.

men beſtehen, ſondern als geiſtige Verbrüderung die ganze Menſchheit umfaſſen, um ſie von ihren Leiden zu erlöſen: es war etwas Aehnliches, wenn die Lamennais und Montalembert den Katholicismus erneuern und zu Gunſten des ſouverainen Volkes in Verbindung mit der Freiheit ſetzen wollten. Aus dieſem Ideengange Scheffers entſtand das Bild „Chriſtus Conſolator" (1837, ſ. die Abb.)*), das dem Spruch des Evangeliums Lucä: „Ich bin geſandt, zu heilen, die zerſtoßenen Herzens ſind, zu predigen den Gefangenen, daß ſie los ſein ſollen, den Zerſchlagenen, daß ſie frei und ledig ſein ſollen", eine durchaus moderne Auslegung gab, indem es um den huldvoll thronenden, tröſtenden und die Feſſeln löſenden Chriſtus die Leidenden aller Stände und aller Nationen in bezeichnenden Vertretern vereinigte (unter den Unglücklichen auch der Grieche, der Pole und der Neger, ebenſo der Dichter in dem von Jeſu abgewendeten Torquato Taſſo). Auch hier alſo eine ganze Stufenleiter von Schmerzen. Diesmal aber iſt nicht der Jammer beſtimmter Individuen, ſondern das allgemeine Schickſal in den Repräſentanten der Gattungen dargeſtellt, während die neue Bedeutung des Chriſtenthums ſich in der empfindungsvollen Geberde des Heilands ausſprechen ſoll. Dieſe froſtige Symbolik, welche hier an die Stelle der Seelenmalerei getreten iſt und aus der Kälte des abſtrakten Gedankens ſelbſt die Anordnung künſtlich aufgebaut hat, bringt es natürlich noch weniger als jene zu lebensvoller Darſtellung. Schwächer noch als dieſer Chriſtus Conſolator iſt das Gegenſtück zu demſelben (1846?): „le Christ rémunérateur", der aufrechtſtehend mit ausgebreiteten Armen die Böſen (den Tyrannen, den Sklaven, den Hochmüthigen, den Heuchler u. ſ. ſ.) von den Guten ſcheidet**). Auch mochte bald Scheffer ſelber fühlen, daß mit derartigen allegoriſchen Darſtellungen der Kunſt ſo wenig wie dem Chriſtenthum gedient ſei.

Doch blieb er ſeitdem mit Vorliebe bei der religiöſen Malerei, welche, wie wir ſpäter ſehen werden, unter dem Julikönigthum überhaupt wieder in Schwang kam. Er merkte wol, daß ſie ihm ein günſtiges Feld für den Ausdruck tiefer, in's Poetiſche ſtreifender Empfindungen biete; und wenn er ſich nun enger an die hergebrachte Darſtellungsweiſe hielt, ſo kam es ihm doch vorab darauf an, in neuen, eigenthümlichen, zugleich idealſchönen Geſtalten eine dem modernen Weſen verwandte Stimmung, gleichſam die der menſchlichen Seele eingeborene Göttlichkeit zu verſinnlichen. Schilderte er

*) Geſtochen von Henriquel Dupont: wieder ein vorzügliches Blatt.

**) Geſtochen von A. Blanchard.

früher ein den weltlichen Menſchen durchdringendes Gemüthsleben, ſo jetzt ein ebenſo heißes und inniges Gefühl, aber über das Irdiſche in das Ueberſinnliche ſich erhebend. Der Darſtellung eines ſolchen von der Welt abgewendeten Seelenlebens gab ſich nun der Künſtler um ſo lieber hin, als er in der techniſchen Ausführung von dem jüngeren Geſchlechte überholt und von der neueren in die Geſchichte und Wirklichkeit ganz ſich einlebenden, ihm aber fremden Kunſt immer mehr zurückgedrängt, ſeit Mitte der vierziger Jahre ſich in die Einſamkeit zurückzog und ſeine Werke nur noch einem kleinen Kreiſe von Eingeweihten mittheilen mochte. Für dieſe ſeine letzte Richtung iſt namentlich bezeichnend der heilige Auguſtin mit ſeiner Mutter der heiligen Monika (1846; früher im Beſitz der Königin Maria Amalia; eine Wiederholung im Louvre)*): beide nebeneinander am Meeresufer ſitzend, verzückt und in überirdiſcher Ekſtaſe in den Himmel ſchauend, die Mutter wie ſchon geſchieden vom ſinnlichen Leben und in das Jenſeits ſich auflöſend, der Sohn noch etwas derber und weltlicher, aber doch auch ſchon bedenklich in ein träumeriſches Weſen verflüchtigt. Die franzöſiſche Kritik hat von dem Bild großes Aufheben gemacht und es faſt für das Meiſterwerk Scheffer's erklärt: „das iſt mehr als bloße Malerei, ruft Vitet aus (Revue des deux mondes, 1858), das iſt der Aufſchwung zum himmliſchen Leben, der Aufſchwung zur Seligkeit, die Viſion des Uebernatürlichen, fühlbar wiedergegeben und auf der Leinwand feſtgehalten, eine Erhebung zu den ätheriſchen Regionen, welche den Beſchauer mit ſich zieht.“ Ein unbefangenes Auge dagegen wird, abgeſehen von der Schwäche und Markloſigkeit der Ausführung, hier nur die Ueberſchwänglichkeit eines Gefühls finden, das die irdiſche Geſtalt in das Ueberſinnliche ganz auflöſen möchte und doch der in ihrer Schwärmerei ſo anmuthigen Erſcheinung nicht entbehren kann. Von einer ähnlich verzehrenden den Körper gleichſam durchdringenden Empfindſamkeit, nur etwas mehr noch an der Erde haftend, ſind „Ruth und Noëmi“ (1855)**) und „Jacob's und Rahel's erſter Kuß“ (1857)***), während in den „heiligen Frauen am Grabe“ (Maria hält den Leichnam Jeſu umfaßt, 1845)†) und „den heiligen Frauen auf der Heimkehr von demſelben“ (1847)††) die weiche Trauer weiblicher Seelen in ihren mannigfaltigen Aeußerungen geſchildert iſt.

*) Geſtochen von Beaugrand.
) und *) Geſtochen von Levaſſeur.
†) Geſtochen von J. Keller.
††) Geſtochen in Aquatinta von F. Girard.

Namentlich aber war es die Geſtalt Chriſti, die ihn im letzten Jahrzehnt ſeines Lebens beſchäftigte. Er bemühte ſich, für ſie einen neuen idealen Typus zu finden, in dem der Leib verklärt erſcheinen ſollte von der ihm einwohnenden, tiefer als bisher empfundenen Göttlichkeit: eine reinere Schönheit, an der alles Sinnliche getilgt und in die durchleuchtete Geſtalt die fühlende Seele ganz ergoſſen wäre. Gewöhnlich ſind es auch in dieſen Bildern zwei Figuren, welche durch einen einfachen Kontraſt oder eine empfindungsvolle Beziehung an eine lyriſche Stimmung anklingen: Chriſtus und der Satan („die Verſuchung", 1856; dieſer, nackte Figur von kräftiger Körperbildung, zeigt jenem, der mit ruhiger Würde nach oben weiſt, von der Höhe herab die tief unter ihnen liegende Erde)*), „der Judaskuß"**), „Chriſtus und Johannes"***) (beide 1857); oder die einzelne Geſtalt Jeſu in einem Momente ſeines Leidens: „Chriſtus das Kreuz tragend" (1846), „Chriſtus über Jeruſalem weinend" (1848), „Ecce homo" (oder „Christ au roseau", neben ihm ein Häſcher 1857). Bemerkenswerth iſt, daß ſelbſt in dieſen Werken noch das dem Künſtler eigenthümliche Schwanken zwiſchen verſchiedenen Manieren hervortritt. Gerade hier, wo er ſich von dem warmen Leben der Realität ganz abkehrte, ſtrebt er bisweilen, wie früher bei der Franceſca, nach größerer Feſtigkeit und Fülle der Form, nach einem ſatteren, leuchtenderen Kolorit (jenes in der Verſuchung, dieſes im Ecce homo). Was übrigens den neuen Idealtypus anlangt, der namentlich in den letzten jener Bilder für den Gottmenſchen gefunden ſein ſoll, ſo wollen wir zwar glauben, daß Ary Scheffer, eine tieffühlende Natur wie er war, mit ſeinem Chriſtus es ernſt meinte; für uns aber iſt die Geſtalt, die ſinnlich überſinnlich zugleich ſein ſoll und in ihrer göttlichen Empfindung doch einen ſtarken Zuſatz moderner Sentimentalität hat, ebenſowenig lebensfähig, als ſie der rein menſchlichen Vorſtellung unſeres Jahrhunderts von Jeſu entſpricht.

Wie jene erſten Fauſtbilder, ſo haben überhaupt die Werke von Scheffer, auch bei uns durch Stiche und Photographien vielfach bekannt, in Deutſchland wie in Frankreich nicht geringen Anklang gefunden. Im Gegenſatz zu den ganz auf das Reale und Greifbare gerichteten Beſtrebungen der Zeit hatte das ſchmerzlich gefühlvolle, immer gehobene, niemals unreine oder unedle Weſen ſeiner Geſtalten für ein Geſchlecht, wie das unſrige, das doch ſo gern mit Empfindungen ſpielt und in Stimmungen untertaucht,

*) Geſtochen von Alph. François.
**) Geſtochen von Chevron.
***) Geſtochen von Rouſſeaux.

einen beſonderen Reiz. Zudem muß man Scheffer das laſſen, daß er die Fähigkeit hatte, mit ſeinen geringen Mitteln einen Seelenzuſtand überzeugend auszudrücken, ihn gleichſam über die ganze Figur auszugießen und ſo mit traumhaften Zügen die Seele des Beſchauers träumeriſch anzuregen. Das auch, dieſe Fülle einer über das Gemeine erhobenen Empfindung, errang ihm den Beifall gebildeter Franzoſen, wie denn nach ſeinem Tode ſelbſt ein ſo klarer Kopf, wie Erneſt Rénan, ausrufen konnte: „Hélas! quelles leçons d'élévation morale, quelle source d'emotions profondes et de hautes pensées ont disparu pour notre siècle, si pauvre en grandes âmes, avec le dernier soupir de cet homme de coeur et de génie!“ Nun jedoch, da jene Periode der Empfindſamkeit, deren Ausdruck der Meiſter war, allmälig zu Ende geht, iſt es an der Zeit, ihn in ſeinem künſtleriſchen Werth unbefangen zu würdigen. Dieſen aber führt, wie wir geſehen, eine ſolche rein kritiſche Betrachtung auf ein beſcheidenes Maß zurück. Die bildende Kunſt verlangt wenigſtens *eine* den Inhalt zu ſichtbarem Leben herausführende Beſtimmtheit der Erſcheinung, ſei es im Ausdruck, in der Form oder der Farbe. Wenn ſie dagegen in die muſikaliſche oder poetiſche Empfindungsweiſe verſchweben will, ſo wird ſie zum zwitterhaften Mittelding, das ſich vielleicht einen poetiſchen Schein geben kann, ſicher aber unbildlich und unmaleriſch iſt.*) —

*) Wie bei Delacroix ſind auch diesmal bei Ary Scheffer nur die bedeutenderen und bezeichnenden Werke hervorgehoben. Als bemerkenswerth führe ich noch an: 1) zu den Griechenbildern: Botſaris im letzten Kampf bei Meſolongi, um ihn verzweifelnde Frauen; Griechiſche Mädchen zu der Jungfrau flehend (beide 1827); 2) zu den Dichterbildern: der Giaur (nach Byron); Medora (nach Byrons Korſar), in Erwartung des fernen Geliebten auf das Meer hinausſchauend (beide 1833) [Geſtochen in Aquatinta von Leprix]: der König von Thule, wie er weinend den Becher an die Lippen drückt (1839); Mignon mit dem Harfenſpieler [Geſtochen von François.]; Graf Eberhard im Bart, wie er zwiſchen ſich und ſeinem Sohn Ulrich das Tiſchtuch zerſchneidet (nach Uhland, 1850); 3) zu den religiöſen Bildern: Chriſtus mit den Kindern (aus früherer Zeit); Chriſtus am Oelberg (1839) [Geſtochen von Ad. Caron.]; die heiligen drei Könige (1844); Mater dolorosa (1845) [Geſtochen in Aquatinta von H. Eichens]; außerdem die irdiſche und himmliſche Liebe als Bacchantin und Veſtalin (1850). Einige von der Familie Orleans in der Galerie von Verſailles untergebrachte Geſchichtsbilder (Chlodwig in der Schlacht bei Zülpich, Karl der Große und die Unterwerfung Wittekinds, Schlacht von Ravenna) ſind unerheblich; man fühlt wol, obgleich auch hier der Künſtler die Hauptfiguren durch den Ausdruck einer tieferen Empfindung hervorzuheben ſuchte, daß ihm dieſes Feld fremd war. — Endlich hat Scheffer eine Reihe von Bildniſſen gemalt, worunter manche ſeiner berühmten Zeitgenoſſen. Sie geben den Charakter der Individualität und haben eine gewiſſe Wirkung, ſobald er den Originalen von der Gefühlsſeite beikommen und ſo, ohne die Köpfe treu nach der Natur auszuführen, ihren geiſtigen oder gemüthlichen Zug faſſen konnte: ſo in dem Portrait von Dupont (de l'Eure), namentlich aber in den Frauenbildniſſen der Mutter Guizot's, ſeiner eigenen Mutter und der Königin Marie-Amélie (Wittwe Louis Philippe's).

4.

Decamps und die Maler des koloriſtiſchen Reizes.

Zu Ary Scheffer ſteht innerhalb der romantiſchen Schule nicht nur Géricault, ſondern ebenſo ſehr Alexandre-Gabriel Decamps (1803 bis 1860) im Gegenſatz. Wie jener die Beſtimmtheit der realen Form und Geſtalt, ſo ſucht dieſer die maleriſche Erſcheinung der Dinge, das Spiel der Licht- und Farbenwirkung in ſeiner vollſten Lebendigkeit wiederzugeben. War es aber Géricault zugleich um den Ausdruck der Seelenbewegungen zu thun, ſo faßt dagegen Decamps den Menſchen und die Natur auf, wie ſie eingehüllt und aufgegangen ſind in dem elementaren, Alles gleichmäßig umfließenden Schimmer von Licht und Luft und ſo die innere Stimmung ganz hinausgeführt iſt in den farbigen Schein des im Licht der Sonne ausgebreiteten Daſeins. In ihm gipfelt von der einen Seite das romantiſche Kunſtprincip, daß in der Welt der Gegenſtände kein Rangunterſchied iſt und vor dem Auge des Künſtlers das Gemeinſte wie das Höchſte, das Alltägliche wie das Seltene daſſelbe Recht, denſelben Zauber der maleriſchen Erſcheinung hat. Daher erhebt Decamps dieſe für ſich genommen zum Gegenſtand der Kunſt. Den Schein der Welt und damit die ganze Welt des Scheins darzuſtellen, wird Zweck und Aufgabe, auf deren Löſung der Maler alle Mittel, alle Kräfte vereinigt. Und ſo ſteht er auch darin Scheffer gegenüber, daß er unermüdlich in techniſchen Verſuchen, unerſchöpflich in der Erfindung von Proceduren die Vollendung der Kunſt in die Meiſterſchaft der Behandlung legt. Für die romantiſche Kunſtweiſe aber iſt eben dies bezeichnend, daß ihre Führer bei allen gemeinſamen Zügen der Anſchauung Jeder auf ſich ſelber und in keinem unmittelbaren Zuſammenhang mit den andern ſteht. Und da jenes Scheinen und Leuchten, an ſich unfaßbar, nur durch die beſondere Phantaſie und Hand des dazu begabten Künſtlers wie durch eine magiſche Kraft ſich feſthalten läßt, ſo begreift ſich leicht, daß insbeſondere Decamps in ſchroffer und bewußter Selbſtändigkeit für ſich ſeine eigene Weiſe bildete.

Schon früh entwickelte ſich dieſe Eigenartigkeit ſeines Weſens in der Kunſt wie im Leben. Um den Knaben abzuhärten, ließ ihn ſein Vater auf dem Lande erziehen, in einem faſt verlaſſenen Thal der Picardie — ſo erzählt Decamps ſelber*) —, wo er ſich Tage lang in Feld und Wald

*) In einer kurzen Autobiographie, die von Decamps auf Wunſch des bekannten Doctor Véron geſchrieben, von dieſem in ſeinen „Mémoires d'un bourgeois de Paris" veröffentlicht worden.

allein umhertrieb und wol, wie er meinte, das scheue Wesen angenommen habe, das man ihm seitdem so oft vorgeworfen. Nach Paris zurückgekehrt, zeigte er bald Lust und Talent zur Malerei und trat daher, nachdem er kurze Zeit bei einem Architekturmaler Bouhot gewesen, in das Atelier Abel de Pujols ein. Aber schon hier, da er kaum den Knabenjahren entwachsen war, kam die Eigenheit seiner Natur an den Tag. Die akademische Weise des Studiums, in der freilich gerade Pujol sich pedantisch an die überlieferten Regeln Davids hielt, widerte ihn an und so verließ er seinen Lehrer, um auf eigene Hand sein Glück zu versuchen, noch ehe er in den Vorbedingungen seiner Kunst geschult und geübt war. Von vorherein trieb es ihn nun zu genremäßiger Auffassung der gewöhnlichen, ihm vertrauten Natur; er hatte die Bäume und Wiesen, Land und Leute der Picardie nicht vergessen, und als er 1824 eine Reise nach der Schweiz machte, war es gerade das Gebahren, Treiben und Aussehen der niederen Stände, das seine Aufmerksamkeit anzog. Nur allmälig jedoch und langsam entwickelte sich seine Weise, die Natur zu sehen und wiederzugeben. „Ohne Leitung, ohne Theorie, ähnlich einem Schiffer ohne Kompaß", wie er später klagte, mußte er sich „tastend und strauchelnd" seinen eigenen, einen neuen Weg suchen. Noch haben seine Bilder aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, meistens ländliche Scenen aus dem nördlichen Frankreich schildernd, wie sie aus der Jugendzeit her in seiner Phantasie noch lebendig waren, mit Figuren, deren Dasein einfach in der Natur befriedigt ist, keine ausgesprochene Eigenthümlichkeit, und wenn auch der graue Ton, die Frische der Vegetation jener Gegenden mit ursprünglichem Sinn beobachtet sind, keine besondere koloristische Wirkung. Daneben versuchte sich Decamps in der Lithographie, die damals, noch nicht lange aufgekommen, überhaupt stark getrieben wurde, und hier allerdings, in seinen Blättern aus den Jahren 1829 und 30, zeigt sich ein nicht gewöhnliches Talent. Es sind Jagdscenen in großen malerischen Landschaften, das andere Mal eine bunte Mannigfaltigkeit von abgerissenen Stücken aus allen Kreisen des Lebens: flüchtig aber geschickt behandelt, Figuren und Dinge der Natur, dem augenblicklichen Zug der Realität glücklich abgelauscht und in der wirksamen Vertheilung von Licht und Schatten, die überhaupt des Künstlers Stärke war, von malerischem Reiz.

Inzwischen jedoch hatte Decamps (1827—1828) einen einjährigen Aufenthalt in Konstantinopel und Kleinasien gemacht und hier ohne Zweifel war ihm aufgegangen, daß die Welt der Farbe und des Sonnenscheins

Christus consolator. Von **Ary Scheffer.**

das eigentliche Gebiet seines Talentes sei. Kaum zwar, daß er von seiner Reise einige Zeichnungen und Skizzen mitbrachte. Aber ganz gesättigt war seine Phantasie von den Eindrücken, die er dort empfangen, vor Allem von dem Schimmern und Glühen der Dinge in der zitternden Luft des Südens. Nun erst trat ihm klar und bestimmt vor's Auge, was ihn bisher nur dunkel bewegt und der klassischen Kunstweise entgegengetrieben hatte. Jenes Leuchten und Schweben der Welt in den zarten Medien von Licht und Luft, das ahnungsvolle Ineinanderspiel von Helle und Schatten, das die festen Massen in Fluß und in die Bewegung einer klangvollen Harmonie bringt, „die Magie der Farbe und die Geheimnisse ihres Zaubers": das auf die Leinwand zu bannen, war ihm von jetzt an die Losung seiner Kunst. Was, um dieses Ziel zu erreichen, ließ sich mit der abstrakten und todten Farbe anfangen, welche die David'sche Schule statt des lebendigen Hauchs wie eine bunte Schminke über den Menschen und die Natur zog, was mit den dürftigen Mitteln ihrer Palette und den engen Regeln ihres Auftrags? Ihm war es um eine ganz neue Malerei zu thun, die durch ein Ineinanderwirken mannigfaltiger fein berechneter Mittel und durch eine eigenthümliche Behandlung eigens darauf ausging, den Farbenschimmer der Dinge, das flüchtige Scheinen des wandelbaren Naturlebens abgelöst vom körperhaften Stoff auf dem Bilde von Neuem zu erzeugen. Und in der That trat er im Salon von 1831 mit einer Reihe von Bildern auf, die ein ganz eigenes Gepräge und in ihrer Weise, die malerische Erscheinung der Natur zu geben, fast nichts gemein hatten mit der damaligen Kunst: nur daß sie durch den Gegensatz zur klassischen Schule, das kühne Erfassen des realen Lebens und den entschiedenen Zug einer besonderen Einbildungskraft auf der romantischen Seite standen. Die seltsamsten Gegenstände: eine rastende Gesellschaft von abgerichteten Thieren; Kinder vor einer Jagdhündin sich fürchtend, die ihre Jungen bewacht; kranke Dachshunde in der Pflege; eine Orientalenfamilie in einer Landschaft, der fernen Stadt zuwandernd, deren Minarets sich im Hintergrund zeigen; endlich die „Runde von Smyrna" (auch unter dem Namen „Patrouille turque" bekannt): ein wohlbeleibter Pascha mit riesigem Turban auf galoppirendem Pferd in einer stillen Straße von Smyrna, begleitet von einigen nebenherlaufenden magern und zerlumpten Zeybecks (türkischen Soldaten). Scenen also der gewöhnlichsten Art, aus dem niedersten Leben gegriffen, in der verbrauchten und mitgenommenen Erscheinung einer armseligen Wirklichkeit; aber das Alles in den Schimmer glühenden Sonnen-

lichtes, oder in das Dunkel warmer, heimlich leuchtender Schatten getaucht und so in den Reiz des Maleriſchen erhoben. Begreiflich, daß dieſen Werken von überraſchender Neuheit die romantiſche Jugend zujubelte. Aber auch das größere Publikum war gleich dafür gewonnen. Die moderne Generation, der überkommenen Ideale längſt überdrüſſig, nahm mit lautem Beifall dieſen Eintritt des alltäglichen Lebens und der nächſten Natur in den Geſichtskreis der Kunſt auf, zumal hier die Realität getroffen und doch zugleich mit dem Hauch einer künſtleriſchen Phantaſie neubelebt war. Denn gerade dies Beides zu vereinigen, hatte Decamps ein beſonderes Talent. Wie Géricault und Delacroix nimmt er die Erſcheinung in ihrer von der Noth des Daſeins bedingten und bedrängten Geſtalt, aber zugleich zeigt er ſie wie der Härte der Wirklichkeit entrückt in eine imaginäre Welt, ein im Duft und Glanz der Farben vorüberſchwebendes Bild der nächſten, greifbaren Gegenwart. Zudem hatte ſeine Kunſt noch von zwei anderen Seiten einen eigenen Reiz: er ſchloß das farbenvolle märchenhafte Morgenland einem Geſchlecht auf, das im Bewußtſein ſeiner eigenen Farbloſigkeit und Nüchternheit nur um ſo empfänglicher war für die aus der Ferne herbeigeholten Reſte eines maleriſchen Daſeins; er verſtand es andrerſeits die kümmerliche Realität, die er darſtellte, komiſch zu faſſen und ſo den Beſchauer von ihrem Druck zu befreien.

Dem Orient entnahm denn auch ſeitdem der Künſtler mit Vorliebe ſeine Stoffe; faſt die Hälfte ſeiner Bilder zählen zu dieſer Gattung. Kaum einen Zug des morgenländiſchen Treibens, den er nicht geſchildert hätte: eine türkiſche Wache (auf dem Wege von Smyrna nach Magneſia) in ihrer offenen baufälligen Hütte, dem Genuß behaglichen Nichtsthuns in läſſigen Stellungen hingegeben (1834, ſ. d. Abb.); Türken in der offenen Halle eines Kaffeehauſes am Waſſer, mit derſelben Ausdauer demſelben Geſchäfte obliegend (1850); ein Bazar in einer engen mit Matten und Brettern überdeckten Straße von Smyrna, in die daher nur vereinzelte Lichtſtrahlen auf die bunte Menge von Griechen, Türken, Armeniern und Juden fallen, die nach gemächlicher ſüdlicher Art ihren Handel treiben; arabiſche Reiter auf der Raſt, auf dem Wege, oder im Begriff, eine Furth zu paſſiren; türkiſche Kinder, in ausgelaſſener Luſt ſich aus der Schule wälzend (Aquarell, 1842), oder noch unter der Zucht ihres alten Lehrers, oder endlich am Brunnen und mit einer Schildkröte ſpielend (1836) — auch dieſe als ächte Kinder des Morgenlandes, wie überhaupt immer die Figuren in dem Nebeneinander einer einfachen Beziehung ihre natürliche, nationale und

klimatiſche Beſtimmtheit lebendig ausſprechen. Doch greift bisweilen Decamps auch zu bewegten und unheimlichen Scenen. So ſtellte er in der Hackenhinrichtung („Supplice des crochets“ 1839) auf einem von der Sonne heiß beſchienenen Platze eine Schaar von Frauen und Kindern dar, die dem gräßlichen Schauſpiele zuſieht, wie eine Zahl Verurtheilter von der Höhe eines Felſens herabgeſtürzt wird, um an Hacken, die aus der Steinwand herausſtehen, zerfleiſcht zu werden: ein Bild, das unerträglich wäre, wenn nicht das blendende Spiel des Lichtes auf der ſonnenbeſchienenen Wand das Auge von dem Vorgang ſelber abzöge. Und dies überhaupt macht bei Decamps öfters das eigentliche Bild aus: die glänzende überraſchende Wahrheit, mit welcher der Sonnenſtrahl auf alten kalkigen, krauſen und verwitterten Mauern feſtgehalten iſt und mit den tiefen Schatten kontraſtirt, die daneben in eingeſchloſſenen Räumen alle Gegenſtände in ihr Dunkel hüllen, aus dem ſie nur allmälig in ſchwankender Form und gedämpfter Farbe, auch dann kaum erkennbar, vom Blick ſich errathen laſſen; zwiſchen beiden endlich, jenem Licht und dieſen Schatten, das zarte vermittelnde Spiel des Helldunkels, in dem Figuren und Dinge wie in einem ahnungsvollen Schleier ſchweben. Der Art iſt namentlich „der türkiſche Metzger“ (1843), ein berühmtes Bild des Meiſters: nur die ſonnenbeſchienene Mauer ſieht zuerſt das Auge, ſo nah und überzeugend, wie wenn der weiße glühende Sonnenſtrahl des Südens ſelber auf ſie fiele und erſt allmälig entdeckt es in einem beſchatteten Winkel zwiſchen der Waage und Fleiſchſtücken die ſtille rauchende Figur des Fleiſchers. Und ähnlich ſind andere Gemälde gehalten: einſame Hofräume oder offene Zimmer mit dem Einblick in das in Helldunkel zurücktretende Innere des Hauſes, kaum belebt von einzelnen ruhig ſchreitenden oder häuslich beſchäftigten Geſtalten, die in bunte Gewänder gehüllt nur da zu ſein ſcheinen, um die geheimnißvolle Farbenſtimmung des Ganzen zu erhöhen.

Andrerſeits wußte er nicht ſelten, wo er die Figuren zur Hauptſache machte, ihnen durch einen komiſchen Anflug einen erhöhten Reiz zu geben, wie denn aus ſeinen türkiſchen Scenen manchmal wol die Ironie herausſieht, daß dieſe ſchöne farbenglühende Welt eigentlich recht fadenſcheinig, verſchliſſen und herabgekommen iſt. Namentlich aber verſtand er es, die Thiergeſtalten, für deren charakteriſtiſche Darſtellung er überhaupt eine ausgeſprochene Anlage beſaß, im Ausdruck ihrer Stimmung oder in einer an das Menſchenleben anklingenden Beziehung komiſch zu faſſen. So gilt als eines ſeiner beſten Bilder die Raſt der drei morgenländiſchen Eſel

(1833): der erſte noch bei der Mahlzeit begriffen, der zweite ſchon in der ſüßen Ruhe der Verdauung behaglich hingeſtreckt, der dritte endlich ſehnſüchtig einer Eſelin nachſchreiend, die ſchon um die Ecke verſchwunden iſt, im Hintergrund wieder das warme leuchtende Gemäuer, an dem das Spiel des Lichtes auf den Bruchſtücken der verſchiedenen Steinarten täuſchend wiedergegeben iſt. Mit beſonderer Vorliebe ſchildert er Affen im Koſtüm und in verſchiedenen Beſchäftigungen des menſchlichen Lebens und gerade dieſe Werke haben beſonderen Beifall gefunden: die Affen als Maler, als Muſiker*), als Köche, als Bäcker, als Metzger (die beiden letzteren ſind Zeichnungen). Endlich als eines ſeiner Meiſterwerke anerkannt die Affen als Kunſtkenner (1837): ein Alter mit gemeſſener Würde durch die Lupe ein Bild muſternd, während zu ſeinen Seiten zwei Jüngere vorſichtig ſeinen Beſcheid abwarten und der Jockey den Regenſchirm unterm Arme mit dem dummen Ausdruck demüthiger Langeweile dreinſchaut. Auch ſind hier die Nebendinge geiſtreich behandelt, ohne ſich vorzudrängen, und die ganze Scene von einem milden Licht übergoſſen, deſſen Schimmer und Spiel auf den Dingen von ſeinem maleriſchen Reiz iſt, ohne das Auge vom Vorgange ſelber abzuziehen. In dieſen Bildern iſt die Vermiſchung der thieriſchen und menſchlichen Natur, in welcher der Charakter der einen in den der anderen unmerklich übergeht, ſowol der Menſch zum Affen als der Affe zum Menſchen geworden iſt, von einer keineswegs harmloſen Komik, die vielmehr einen Zuſatz von Schärfe hat: ganz verſchieden von der unbefangenen Lächerlichkeit der Teniers'ſchen Affen, die ſich das menſchliche Gewand anmaßen, ohne über die dumpfe Beſchränktheit ihrer Thiernatur hinauszukommen.

Indeſſen bilden ſo, wie in dieſen, in den wenigſten Werken die Figuren den eigentlichen Gegenſtand des Bildes. Decamps will das Leben von Licht und Luft darſtellen und einen ganzen Naturausſchnitt, wie ſeine Lokalfarben in dieſem Elemente gebadet ſich mit ihm zu einem reichen Einklang verbinden. In dieſem vollen Zuſammenſpiel gilt ihm die menſchliche Geſtalt kaum mehr als der Stein, das Erdreich, eine Pfütze Waſſers.

*) Das erſte Bild geſtochen von Prévoſt, das zweite von Tavernier, beide in Aquatinta; das letztere auch in der Goupil'ſchen Sammlung photographirt. Noch weniger als die Werke von Delacroix eignen ſich diejenigen von Decamps für den Stich, da bei ihm faſt immer das Spiel des Lichts und der Farben das eigentliche Bild ausmacht. Doch ſind manche von A. Leleux, Loubon, Chaplin u. ſ. f. radirt, andere von Leroux, Français, Soulange-Teſſier u. ſ. f. lithographirt worden.

Nichts mehr hat hier den Adel ſeiner eigenen Bedeutung, ſondern getroffen vom Sonnenſtrahl oder eingehüllt in den Duft des Helldunkels erhält es ſeinen höheren oder geringeren Ton, um in die Geſammtwirkung ſtärker oder ſchwächer einzugreifen. Daher die große Rolle, die das verfallende Gemäuer ſpielt, da es in ſeinen hellen Bewurf, in ſeine Riſſe und Runzeln, in ſeinen durchblickenden Stein den Sonnenblick gleichſam auffaugt und aus dem Bilde ſelber zurückſtrahlt, während nicht ſelten die den Raum belebenden Figuren in tiefen Schatten wie verborgen ſind. Offenbar war einer ſolchen Anſchauung gerade der Orient günſtig: wie verſenkt ſind hier die Menſchen in das allgemeine Naturleben, die Seele wie verloren in das unter dem glühenden Himmel hinbrütende Daſein. Und ähnlich faßt Decamps den Menſchen ſeines Landes auf, verwachſen mit der Natur, von der er ganz hinausgegeben in die Erſcheinung ſeines äußerlichen Treibens nur ein Theil zu ſein ſcheint. So der Wilddieb in abendlichem Waldesdunkel, die ſchiffziehenden Pferde, die Bäuerin am Mittag, die den Schnittern das Eſſen bringt, ſtille Winkel in Höfen und Straßen franzöſiſcher oder italieniſcher Dörfer mit ihren Bewohnern: faſt immer ſind die Figuren, ohne doch bloße Staffage zu ſein, wie verſchleiert oder eingetaucht in die maleriſche Erſcheinung des Ganzen. Und da er vorab eben dieſe, den Farbenſchein der Dinge, im Auge hat, ſo hielt er ſich am liebſten an eine von der Sonne verbrannte oder vom Wetter hart mitgenommene Natur, an zerbröckeltes Erdreich, ſtehendes Waſſer, verfallendes Bauwerk; an das armſelige Aeußere der niederen Stände, an Hirten und Bettler in zerfetzten Kleidern. Das Abgeſchabte, Verbrauchte und Verſchliſſene läßt das Licht tiefer ein, es ſpielt, verſchoſſen oder gebräunt von Licht und Luft und in ſeine eigenen Elemente ſich zerſetzend, in einem reicheren Einklang von Farben, und ſein Daſein ſcheint keinen anderen Zweck mehr zu haben, als in dieſem Scheinen und Schimmern langſam ſich aufzulöſen.

Dieſe durchaus maleriſche Anſchauung behielt Decamps auch dann bei, wenn er Scenen aus der bibliſchen Mythe darſtellte. Er ſetzt die Figuren in große Landſchaften, in deren Mittelgründe er ſie zurücktreten läßt, und behandelt, indem er beiden die reale gegenwärtige Erſcheinung des heutigen Morgenlandes gibt, den Vorgang wie ein farbenreiches Lebensbild des Orients von durchaus weltlichem Charakter. In dieſer Weiſe ſind ſein Joſeph von den Brüdern verkauft, in welchem Bilde zudem von den lebenden Weſen die Dromedare und Kameele den größten Raum einnehmen (1837, eines ſeiner berühmt gewordenen Bilder); ſeine Rebekka, die begleitet

von ihren Dienerinnen den Eliezer empfängt; die Tochter Pharaonis, mit ihren Frauen den kleinen Moſes rettend; Jeſus mit ſeinen Apoſteln und dem Zöllner vor den Mauern Jeruſalems. Dieſe realiſtiſche Auffaſſung der chriſtlichen Stoffe, der wir in der modernen Kunſt noch öfters begegnen werden, geht bei Decamps ſo weit, daß nicht einmal in der Landſchaft und der Umgebung der Figuren die Stimmung des Vorgangs anklingt; in dieſen reichen Gegenden orientaliſcher Natur könnte ebenſo gut jede weltliche Scene ſpielen. Wol aber zeigt ſich in derartigen Bildern das Talent des Malers von einer neuen Seite. Nicht nur haben die Figuren außer der natürlichen Anmuth der ſüdlichen Stämme den freien Wurf und die edle Haltung eines über das Gemeine erhobenen Geſchlechtes, ſondern namentlich zeichnen ſich die Landſchaften aus durch die feingezogenen Bergformen, die Mannigfaltigkeit der Hintergründe und der Erdbildung, den reichen Wechſel von Architektur und Vegetation. Nimmt Decamps in der modernen Landſchaftsmalerei überhaupt keine geringe Stelle ein, hat er unter den Erſten der romantiſchen Naturempfindung des Zeitalters Ausdruck gegeben: ſo hat er ſich zudem in jenen Bildern zu einer größeren ſtylvollen Anſchauung erhoben und doch mit dem Reichthum der Formen das warme farbige Leuchten der Natur im Lichte des Südens zu verbinden gewußt.

Und ſonderbar, unſer Künſtler, um zu ihm ſelber zurückzukehren, meinte zeitlebens, ſeinen Beruf verfehlt zu haben und eigentlich für die Kunſt des hohen Styls, die hiſtoriſche und monumentale Malerei geſchaffen zu ſein. Von dieſem dunklen Streben nach einer größeren Anſchauungsweiſe getrieben machte er zweimal (1833 und 1840) die italieniſche Reiſe. Die geläuterte und ideale Art, in der Ingres die Natur ſah und wiedergab, hielt er faſt allein für wahrhaft künſtleriſch und „den koſtbaren Unterricht" dieſes Meiſters nicht haben benützen zu können, ſchien er lebhaft zu beklagen. Auch ließ er es an Verſuchen nicht fehlen, die ihn zu jener höheren Kunſtgattung überleiten ſollten. Dahin rechnete er ſeine „Niederlage der Cimbern" (durch Marius bei Aquae Sextiae), mit der er im Salon von 1834 großes Aufſehen erregte, während doch in Wahrheit das Bild über ſeine gewohnte Art nicht hinausging. Nicht in einzelne Heldengeſtalten iſt der Vorgang zuſammengefaßt, ſondern unzählige Maſſen, die Völker ſelber ſind im Kampfe; im Mittelgrund drängt Marius mit ſeinen Legionen die ſchon fliehenden Cimbern zur Wagenburg zurück, während der vordere Plan mit Leichnamen, jammernden Weibern und Greiſen angefüllt

iſt. Das Ganze ein wildes Gemenge in düſterer felſiger Landſchaft mit ſchweren Gewitterwolken, von einem fahlen ſtürmiſchen Tag beleuchtet und von eigenthümlicher Wirkung mehr durch die Stimmung, in der die Natur und die Maſſen wiedergegeben ſind, als durch die Figuren und ihre Anordnung. Noch einmal wollte dann Decamps (in den vierziger Jahren) den Beweis liefern, daß er zu cycliſchen Kompoſitionen monumentalen Styls wol befähigt ſei: in neun Zeichnungen, welche die Geſchichte des Samſon, ſeinen Kampf mit den Philiſtern behandeln (Salon von 1845)*). Aber auch dieſer bibliſche Stoff war in die Erſcheinung des heutigen Orients gehüllt und mit realiſtiſcher Auffaſſung ſittenbildlich behandelt. Zuweilen wol ſpricht ſich in den Figuren ein eigenes Leben, eine wilde Kraft aus, aber erſt die ganze Umgebung, die landſchaftliche Natur oder das Helldunkel der Innenräume macht das Bild aus und ſo ſind auch hier die Geſtalten in ihrer realen Bedingtheit der maleriſchen Geſammtwirkung untergeordnet. Demgemäß iſt auch die Form das Schwächere an dieſen Blättern, die Modellirung immer vernachläſſigt und willkürlich, wenn auch der Umriß das Leben der Bewegung glücklich trifft und in der Kompoſition eine gewiſſe urſprüngliche Heftigkeit iſt; dagegen die maleriſche Behandlung in der geſchickten und eigenthümlichen Verbindung der verſchiedenen Verfahren mit Kohle, Tuſche, Waſſerfarben und Paſteltönen in ihrer Weiſe meiſterhaft. Nein, die monumentale Kunſt war Decamps Sache nicht und es war kein ungerechtes Schickſal, wenn von Jahr zu Jahr die reichen Kunſtliebhaber ſeine Werke immer theurer bezahlten**), während die Regierung ihn unbeſchäftigt ließ. Wenn ihm das Feld, auf dem ſein Talent zu Hauſe war, nicht genügte, ſo war daran ſeine unruhige aufgeregte Natur Schuld, die nach ungewöhnlichen Erfolgen ſtrebte und gern auf einem größeren Gebiet ſich hervorgethan hätte. Das war es zum Theil

*) Zum Theil lithographirt von E. Leroux.

**) Mit welchen enormen Preiſen die Decamps namentlich in den letzten fünfzehn Jahren bezahlt werden, dafür nur einige Beiſpiele. In den verſchiedenen Verſteigerungen dieſes Zeitraumes kam die Cimbernſchlacht auf 28,000 Frcs. (1852); der Verkauf Joſephs auf 34,000 Fr. (1858); Hirt mit der Heerde im Gewitter auf 24,100 Fr. (1860); Samſon die Philiſter niedermachend (Oelbild aus dem Jahre 1839) gar auf 45,000 Fr.; die Affen als Köche auf 26,000 Fr. (Verſteigerung von Demidoff 1863); endlich die Aquarelle Türkiſche Reiter eine Furth paſſirend auf 16,900 Fr. (1860), der Ausgang der türkiſchen Schule auf 34,000 Fr. (1861). Preiſe, welche Decamps den beſten Holländern gleichſtellen, aber zum guten Theil auf Rechnung der Modeberühmtheit kommen, welche allen reichen Bilderſammlern die Werke des Malers als höchſt begehrenswerth erſcheinen laſſen.

doch auch, was ihn antrieb, die Natur auf eine besondere Weise zu sehen und auf besondere Wirkungen auszugehen; sich unter den Thieren gerade die seltsamen, die Dachshunde, die Kameele und die Affen auszusuchen und unter den Menschen das abenteuerliche Bettelvolk des Orients; lieber endlich die Sonne in eine türkische Metzgerbude als in die behaglichen Häuser seiner Landsleute scheinen und zerrissene Wände wie Perlen leuchten, dagegen die Figuren im Schatten verschwinden zu lassen.

Sicher spielt dieses Gelüste nach Absonderlichkeit auch in seiner eigenthümlichen Behandlungsweise eine Rolle. Wie in den Gemälden der Romantiker überhaupt die Absicht der Wirkung auf den Beschauer allzudeutlich sich vordrängt: so bemüht sich Decamps allzu sichtlich, mit dem malerischen Spiel des Lichtes und der Farbe das Auge zu überraschen. Wie festes schimmerndes Email sollen die sonnenbeschienenen Stellen aus dem Bilde hervorleuchten und so hält er auch, um diese durch den Gegensatz noch mehr zu heben, die Schatten weit schwärzer und dunkler, als sie in der Natur sind. Um die schlagendste Wirkung zu erreichen, trägt er Farbe auf Farbe auf bis zu reliefartigem Impasto, eine Arbeit, die im hohen Licht fast wie mit der Kelle des Maurers gemacht scheint; selbst die Lüfte sind oft so behandelt und neben dem stark ausgesprochenen Blau des Himmels die Wolken wie aus ganzen Farbenstücken hingesetzt. Wie oft mag er in der Stille des Ateliers seine Bilder übermalt und Versuche aller Art gemacht haben, neue Farbenwirkungen zu erzielen. Ja es ist gewiß, daß er oft verschiedene Töne ganz zufällig und ohne ein bestimmtes Motiv im Sinn zu haben aufsetzte, um dann allmälig durch Hinzuthun und Wegwischen, wobei sich allerlei unbestimmte Figuren ergaben, ein Bild zu erzeugen. Ein endloses Verfahren mußte vorhergehen, ehe die steinartige Festigkeit der auf sich selber gehäuften Farbe erreicht war. Und mit derselben Umständlichkeit, mit demselben Aufwand von neuen technischen Manieren behandelte Decamps nicht blos das Oelbild, sondern auch das Aquarell, mit dem sich eben damals, wie wir gleich sehen werden, die romantische Kunst viel beschäftigte. Auf diese mühselige Sorgfalt, die er der technischen Arbeit widmete, mag ihn zuerst wol der Mangel an Erfahrung und Kenntnissen, die er sich nicht hatte erwerben können, so wie das Bestreben geführt haben, seinen Tönen und Farben die höchste Kraft zu geben. Sicher aber hat ihn darin der Erfolg, den diese Malerei fand, bestärkt und so sehen wir ihn seit dem Ende der dreißiger Jahre, wo seine Kunst ihre Blüte erreicht hatte, nur um so mehr Gewicht legen auf die

Türkiſche Wache. Von Decamps.

materielle Ausführung, um die größte Gluth durch die Verbindung von Braun, Roth und Gelb zu erzeugen, das Licht zu einem vibrirenden Glanz zu ſteigern und durch dunkle Maſſen, die ſich energiſch von ihm abheben, in die Wirkung eine ſchlagende Gewalt zu bringen. Zugleich aber erhält in den Bildern dieſer Zeit die Erſcheinung eine ſteinartige Härte, und der Ton des Laubes oder des Waſſers eine körperhafte Derbheit. Machte ſich dann auch Decamps von dieſem Uebermaß wieder frei, ſo ging doch nur zu häufig über dem Aufwand an einzelnen Farbeneffekten der tiefere maleriſche Ausdruck der inneren Stimmung verloren. Und merkwürdig: als dann auf der großen Ausſtellung von 1855 der Künſtler eine Anzahl ſeiner Werke in ein Gelaß zuſammengebracht hatte, da zeigte ſich durch alle durchgehend eine gewiſſe Einförmigkeit von blendendem Weiß und trübem Braun der Schatten; die heitere reiche Mannigfaltigkeit der Farbenwelt war ausgeblieben. Dieſes Ergebniß des Geſammteindrucks hat auch die franzöſiſche Kritik, ſo ſehr ſie bisher Decamps geprieſen hatte, ſich nicht verhehlen können.

Und ſo iſt die einfache ruhige Wirkung, mit der ein Pieter de Hoogh und ein Nicolaus Maes, ja ſelbſt ein Craesbecke den Schein des Sonnenlichtes in eine ſtille trauliche Stube und auf ihre friedlich beſchäftigten Bewohner — die immer die Seele des Bildes ſind — darſtellt, der wunderbare Zauber, mit dem Rembrandt in ſeinen kleinen Gemälden (wie in der Familie des Tobias im Louvre) Geräthe und Menſchen in eine heimliche, warmglühende und in's Dunkel ſanft ſich abtönende Luft hüllt, bei Decamps nicht zu finden, den wir doch der Familie jener Maler zuzählen müſſen; ſo wenig wie ihre feine leichte und maßvolle Ausführung, der man den liebevollen, künſtleriſch beſeelten Sinn des Meiſters anſieht. Dagegen ſucht er durch ſeine Verſchwendung von Farbe und ſein verwickeltes Verfahren eine blendende Wirkung zu erreichen und ſeinen Bildern durch ſtarke Gegenſätze und ein eigenthümliches Verſchwemmen der Formen, das nur dem Zurücktretenden die Dinge deutlich werden läßt, einen phantaſtiſchen Reiz zu geben, während doch andrerſeits durch eine ganz realiſtiſche Auffaſſung das Alltägliche in packender Wahrheit ſich darſtellen ſoll. Das iſt der Romantiker, der den Blick des Beſchauers auffordert, vor Allem die geiſtreiche Eigenthümlichkeit des Künſtlers zu beachten. —

Decamps bildete ſo wenig Schule wie die übrigen Meiſter der romantiſchen Richtung; er machte ſogar aus der Weiſe ſeines Verfahrens ein Geheimniß und hielt, während er malte, ſein Atelier ſelbſt den Freunden verſchloſſen. Nichtsdeſtoweniger übte er auf die Malerei ſeiner Zeit, namentlich auf die jüngeren Talente, einen wenn auch nicht unmittelbaren, doch großen Einfluß. Von zu ausgeprägter Eigenheit war ſeine Darſtellungsweiſe, um geradezu Nachahmung zu finden; ich weiß nur einen Maler, Adrien Guignet (1817—1854; eines ſeiner beſten Bilder „Salvator Roſa bei den Räubern“ v. J. 1844), der ihn ſich bewußt und entſchieden zum Vorbild genommen, übrigens mit einem keineswegs ſklaviſchen Geſchick bis zu einem gewiſſen Grade es ihm nachzuthun gewußt hat. Dagegen fand bald ſowol die Art von Decamps, in der Natur vorab ein maleriſches Spiel von Licht und Farbe zu ſehen, als die ſcheinbare Keckheit und Virtuoſität ſeines Auftrags größere Verbreitung. In dieſer Einwirkung auf die Zeitgenoſſen berührte er ſich mit Delacroix. Dem Franzoſen liegt es in der Natur, vorab auf die Weiſe Gewicht zu legen, wie die Form (im weiteſten Sinne des Wortes) künſtleriſch behandelt und mit individueller Gewandtheit beherrſcht iſt. Insbeſondere aber bildete ſich in der romantiſchen Schule das Beſtreben nach der Meiſterſchaft einer geiſtreichen Hand aus, welche den flüchtigen Schein der Natur auf die Leinwand gleichſam hinzaubert, die maleriſche Geſammtwirkung derſelben zum Bilde macht und gerade hierin eine kühne das Detail nur andeutende Sicherheit und Geſchicklichkeit zu bewähren ſucht. So wurde zugleich die techniſche Arbeit, der Strich, der Zug des Pinſels, die ſichtbare Keckheit, mit der Decamps in flott hingeſetzten Farbentönen die Hauptzüge des Lebens wie im Flug gepackt zu haben ſcheint, für die Künſtler von Bedeutung und für das Publikum ein Reizmittel. Daher ſchreibt ſich auch die Ausbildung des Aquarells, welche ſich die romantiſche Malerei angelegen ſein ließ und die in dem Zeitraum von Mitte der zwanziger bis in die vierziger Jahre eine nicht unbedeutende Rolle ſpielte: hier war Gelegenheit zu einer neuen und reizenden Behandlungsweiſe gegeben, in der mit leichter ſpielender Hand und in einem milden Einklang blühender Farben die maleriſche Erſcheinung der Dinge ſich gleichſam abpflücken ließ. Dieſen Beſtrebungen kam die Zeit günſtig entgegen. Vor und nach der Julirevolution war der Wolſtand der mittleren Klaſſen, der ſich, unter der Reſtauration immer mehr gehoben hatte, in raſchem Zunehmen begriffen und ſchon begannen durch den mächtigen Aufſchwung von Handel und Induſtrie die reichen

finanzmänner eine ausgebreitete Klasse zu bilden. Indem aber damit auch der Luxus kostbar und glänzend eingerichteter Wohnungen immer mehr aufkam, erhielt die Malerei die Aufgabe, mit kleineren Staffeleibildern die Wände zu schmücken, und eben jene Behandlungsweise, welche Meisterschaft mit Reiz verband, mußte einem Geschlechte zusagen, daß sich ebensoviel auf seine Bildung als auf seine Fähigkeit des Lebensgenusses zu gute that. In dieser Zeit beginnt daher auch die reiche Entwickelung der Genremalerei (deren verschiedene Arten und Gattungen ich später zusammenfassen werde) unter dem Einfluß der romantischen Schule.

Von noch größerem Einfluß indessen als Decamps auf jene koloristische Richtung war Richard-Parkes Bonington (1801—1828), ein Engländer, der jedoch sowol durch seine künstlerische Laufbahn als durch diese Einwirkung mit fast gleichem Recht wie der englischen der französischen Kunst angehört. Aus der Schule von Gros gekommen und mit Delacroix eng befreundet war er Einer der Ersten gewesen, der im Louvre die Holländer und Venetianer studirte. Mit einem feinen Farbensinn und einer merkwürdigen Leichtigkeit des Talentes verband er eine durchaus malerische Anschauung und wahre Naturempfindung sowol für die Art, wie das menschliche Dasein sich gibt, als das stimmungsvolle Leben der Landschaft. Von seinen französischen Zeitgenossen war er darin verschieden, daß es ihm weder um die Schilderung eines ergreifenden Inhalts noch um den Schein einer hervorstechenden Eigenthümlichkeit zu thun war. Ihm genügte als Vorwurf das einfache anmuthige Zusammensein edler über die Noth und das Gemeine erhobener Menschen im Gewand einer farbenreichen, schon in ihrer eigenen Erscheinung künstlerischen Zeit; andrerseits scheute er sich nicht, Gestalten und Bewegungen alten Meistern zu entnehmen, ohne deshalb zum Nachahmer zu werden. So behandelte er am liebsten stille trauliche Momente aus dem häuslichen Leben der Großen der Renaissancezeit: Franz I. mit seiner Schwester in anmuthiger Gruppe zum Fenster hinaussehend, ein andermal Franz I., Karl V. und die Herzogin von Etampes (im Louvre) in der Stimmung harmloser Geselligkeit, so daß dem Beschauer die Frage gar nicht kommt, was die Figuren wol vorhaben, dann Heinrich III. den spanischen Gesandten empfangend,*)

*) Auch die Bonington'schen Bilder werden nun theuer bezahlt; das obengenannte stieg beim Verkauf der Sammlung des Lord Seymour (1860) auf den fabelhaften Preis von 49,500 Frcs. Diese kostspielige Berühmtheit des Meisters ist doch, wie bei Decamps, zum guten Theil Modesache. Was Bonington bei allem Reiz des Kolorits und der An-

einen Venetianer in reichem Kostüm einer Dame Geschenke überreichend. Und so öfters noch Gestalten aus dem 16. Jahrhundert von liebenswürdiger Vornehmheit — am liebsten am Fenster, da die prächtigen Gewänder im Schimmer des vollen Lichts nur um so schöner spielen — im einfachen Genuß einer gehobenen Existenz: immer mit überzeugender Treue nicht blos im Kostüm, sondern auch im Charakter der Zeit gehalten und in ihren bequemen runden Stellungen der Natur glücklich abgelauscht, wenn es ihnen auch am Körper und an Festigkeit der Form fehlt. Wodurch sich aber diese Bilder, insbesondere diejenigen, welche als Aquarelle behandelt sind, namentlich auszeichneten, das war die Klarheit des Tons, die Frische und Wärme der an die Venetianer erinnernden Farbe und der leuchtende Einklang ihrer maßvollen Kontraste in der über sie ausgebreiteten Hülle von Licht und Luft. Delacroix verglich sie einmal mit Diamanten, von denen das Auge entzückt sei, ganz abgesehen vom Gegenstand und der Nachbildung des Lebens. Diese Werke, in den Pariser Salons von 1822—27 ausgestellt, fanden den lebhaftesten Beifall der romantischen Jugend, und so trat Bonington, obwol ein Ausländer, in die Reihe ihrer hervorragenden Vertreter.

Dies übrigens fast noch mehr als durch jene Figurenbilder durch die Anregung, welche er der Landschaft gab. Wir werden sehen, wenn wir später die moderne Landschaftsmalerei in ihrer zusammenhängenden Entwickelung betrachten, wie diese gerade mit der romantischen Schule einen höchst bemerkenswerthen Aufschwung nahm; indessen muß schon hier, wo wir die wesentlichen Züge derselben in's Auge fassen, wenigstens im Vorbeigehen darauf die Rede kommen. Die romantische Anschauung war es, welche den Vorhang wegzog, der bis dahin das kleine unscheinbare und verschlossene Leben der nächstgelegenen nordischen Natur dem Blick verhüllt hatte. Sie ließ darauf das Licht des Tages in seinen verschiedenen Brechungen fallen, den ahnungsvollen Schleier und die feuchte Frische des nordischen Himmels, und nun löste sie aus dem unansehnlichsten Fleck Erde eine neue Welt von Reiz, Stimmung und Farbenzauber. Auf diesem Felde war Bonington unter den Ersten vorangegangen. Sei es, daß er das wandel-

muth seiner Darstellung, die nie auf absonderliche Effekte ausgeht, durchaus fehlt, ist einmal der Ausdruck einer tieferen Empfindung in den Figuren, dann das Verständniß der Form, die bei ihm immer nur mit unsicheren und ungefähren Zügen angedeutet ist. Die Koloristen der großen Kunstepochen geben immer den Bau und die Bewegung der menschlichen Gestalt fest und entschieden in ihren Hauptmomenten, wenn sie sich auch zu einzelnen Inkorrektheiten und Nachlässigkeiten gehen lassen.

bare Leben des Meeres, eine flache sandige Küste, eine Hütte am Saume eines Gehölzes oder den Ausschnitt eines venetianischen Kanals mit der stillen Pracht seiner zerfallenen Paläste darstellte, immer verstand er der modernen Naturempfindung ihren überzeugenden und künstlerischen Ausdruck zu geben.

Nach dem Vorgange Bonington's waren es namentlich Roqueplan und E. Isabey, welche sowol in ihren Figurenbildern wie in ihren Marinen und Landschaften vorab auf malerischen Reiz ausgingen und damit beim größeren Publikum Beifall fanden. Es sind zwei verwandte Talente, geschickt, durch ein warmes leuchtendes Farbenspiel eine anmuthige Gesammtwirkung hervorzubringen, in der die feste begrenzte Gestalt der Dinge in den Schimmer des Ganzen und in das Ineinander blinkender harmonisch sich ergänzender Töne verschwebt und zerfließt. Auch ihnen ist es so wenig wie Bonington um die Bedeutung des Stoffes, um einen besonderen Inhalt zu thun; sondern sie wählen sich solche Vorwürfe, deren Erscheinung ein gefälliges farbenreiches Bild gibt und die Phantasie, ohne sie tiefer zu bewegen, angenehm beschäftigt.

Camille Roqueplan (1803—1855), der zuerst mit einigen Landschaften und ein paar Genrebildern, zu denen er sich die Motive aus Walter Scott geholt, aus der klassischen Schule herausgetreten war, zeigte bald ein eigenthümliches Talent, in Scenen von harmloser Liebenswürdigkeit das graziöse Wesen der Frauen zu schildern, wie es den Zeiten verfeinerter Gesittung eigen ist, wobei der Glanz und Schiller der kostbaren Stoffe, die reiche Umgebung oder Landschaft ihre malerische Rolle spielen. Gemälde, die an Watteau erinnern, ohne übrigens seine ursprüngliche Anmuth, die Wahrheit seines Ausdrucks und die Festigkeit seiner Form zu erreichen. Hierher zählen namentlich die Rousseaubilder — Rousseau führt die Gallet und Graffenried durch eine Furth (1831, in der Sammlung von Rothschild) und wirft ihnen vom Baume herab Kirschen zu (1833)*) nach der bekannten Episode in den Confessions, die in dem unruhigen Jugendleben des Dichters wie ein reizendes Idyll aus dem 18. Jahrhundert erscheint —, dann der verliebte Löwe: eine Schöne mit entblößtem Busen und in reichem Gewand, behaglich im Waldesdunkel sitzend, schneidet dem Löwen die Krallen ab (nach Lafontaine, lebensgroß 1836)**). Doch auch wenn der Maler eine Magdalena in der Wüste (1838) oder eine Leda (1851) darstellt, sind es

*) Lithographirt von E. Leroux.

**) Gestochen von Desmadryl.

ſüße Geſchöpfe, welche die ungewiſſe und deshalb um ſo verführeriſchere Mitte halten zwiſchen den koketten Frauen aus dem lächelnden Zeitalter des Zopfes und gefälligen Schönheiten der modernen Pariſer Geſellſchaft. Indeſſen, eine biegſame und bewegliche Künſtlernatur wie Roqueplan war, wußte er auch ſonſt für ſeine Weiſe günſtige Motive zu finden: ſo behandelte er einen van Dyk, wie er in London die Hofleute Karl's I. königlich bewirthet (1838), wo dann neben der feſtlichen Pracht des Lokals das heitere Beiſammenſein der Geſtalten und die reiche Mannigfaltigkeit der Koſtüme die maleriſche Wirkung hervorbringen; einen Antiquar in ſeinem Kabinet umgeben von tauſend Koſtbarkeiten und Raritäten (1834), wobei wieder das Spiel des Lichtes und der Reflexe auf dieſen Dingen, das Helldunkel, in dem ſie verſchwinden oder aufleuchten, die warme geſchloſſene Farbenſtimmung des Ganzen das eigentliche Bild ausmachen, wenn auch der Maler der Scene einen komiſchen Anflug gegeben hat, indem ſich der Antiquar in ſeinem Lehnſtuhl über die Kinder entſetzt, welche eben chineſiſches Geſchirr zerbrechen, und die Bonne mit lachender Dummheit dabeiſteht. Auch im hiſtoriſchen Sittenbild, das ſich den Ausdruck einer ergreifenden Empfindung zur Aufgabe macht, verſuchte ſich einmal Roqueplan in einer Scene aus der Bartholomäusnacht (Diane de Turgis ſucht ihren Geliebten Mergy, einen Hugenotten, von der Theilnahme am Kampfe abzuhalten, nach der Chronique de Charles IX. von Mérimée, in lebensgroßen Figuren, 1834). Aber nichts iſt das Gemälde als eine treue Schilderung des damaligen Koſtüms in ſeinem harmoniſchem Farbenſpiel, ein harmloſes Genrebild in's Hiſtoriſche vergrößert, in dem ebendeßwegen die Schwächen des Künſtlers, der Mangel an Seele im Ausdruck und an der Kenntniß der Form, deutlich hervortreten. Seine Sache war es vielmehr, in kecken flüchtigen Zügen gleichſam nur den Duft einer reizvollen Erſcheinung, den warmen Schein des Fleiſches, den Schimmer von Sammt, Atlas und Taffet, das farbige Helldunkel eines reichen Hintergrundes feſtzuhalten. Form und Bewegung, der Natur wie in raſchem Vorübergehen abgeſehen, gab er nur in ihren ungefähren Zügen, und ſo war auch die Ausführung wie ein raſches leichtes Spiel des Pinſels, das in einem glänzenden Zuſammenklang voller und abgedämpfter Töne nur die ſchwebende Oberfläche der Dinge erfaßte. Erſt ſpäter, etwa vom Jahre 1846 an, nachdem er ſeiner Geſundheit halber einen längeren Aufenthalt in den Pyrenäen gemacht und dort neue größere Eindrücke empfangen hatte, ſuchte er ſich mit ernſterem Sinn an die Natur zu halten, die Form kräftiger

auszubilden, die Farbenwirkung in der Gluth des südlichen Lichtes ruhig und maßvoll wiederzugeben. Statt prächtiger oder koketter Scenen aus der Renaissance- und Rokokozeit schilderte er nun lieber das Treiben spanischer oder südfranzösischer Landleute in der natürlichen Vornehmheit ihrer Erscheinung, wobei meistens die umgebende Landschaft wesentlich zum Bilde gehört (Spanier aus der Umgegend von Penticosa, Bauern aus dem Thale von Ossau, beide aus dem J. 1847; Bäuerinnen aus Biaritz am Brunnen unter einem großen Feigenbaum, eines seiner besten Bilder aus der späteren Zeit, vom J. 1852).

Noch weiter als Roqueplan trieb Eugène Isabey (geb. 1807, Sohn des früher erwähnten Malers Jean-Baptiste Isabey), der sich schon in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre durch seine Marinen einen gewissen Ruf erworben hatte, die blendende Leichtigkeit des Auftrages, in seinen Figurenbildern das Flimmern und Glitzern kostbarer Stoffe, das Leuchten und Funkeln mannigfacher das Licht auffangender und wiederspiegelnder Geräthe, so daß in dem reichen Farbenconcert des Kostüms und des umgebenden Beiwerks die Personen selber verloren und aufgegangen sind. Der Art sind die besten Bilder des Meisters, mit denen er seiner Zeit nicht geringen Erfolg hatte: entweder eine bunte Menge geputzter Herren und Damen in rauschenden Gewändern festlich in einer Kirche versammelt (Ceremonie in der Kirche von Delft im 16. Jahrhundert, 1847; Episode aus den Vermählungsfeierlichkeiten Heinrichs IV., 1850), das andere Mal im Hof eines Schlosses zur Jagd aufbrechend (1847); oder — vom Künstler mit besonderer Vorliebe öfters behandelte Stoffe — bald Alchimisten, bald Antiquitätenliebhaber in mit tausend seltsamen Dingen angefüllten Räumen, wo dann das endlose zersplitterte Ineinanderspiel der Lichter und Reflexe, in durchsichtige Schatten sich fortsetzend und ausklingend, mit Geschick wieder in die einheitliche Stimmung und den Ton des Ganzen zusammengefaßt ist. In allen diesen Bildern tritt die Fertigkeit des Pinsels in der perlenden, sprühenden Flüchtigkeit der Behandlung mit bewußter Meisterschaft hervor. Es ist die Weise des Auftrags, welche die Franzosen als „chic“ bezeichnen; sie zeigt dem Auge mit sich brüstender Gewandtheit, wie sie die im Licht blinkenden Spitzen der Dinge mit rascher und „geistreicher“ Hand abgepflückt hat und nun wie Edelsteine nach allen Seiten verschwenderisch umherstreut. Isabey war Einer der Ersten, welche in die französische Malerei dieses taschenspielerische Blendwerk der Behandlung brachten, das den Dingen ihre Seele ausweidet, alle

Form und Geſtalt in ein Ungefähr verflüchtigt und, wie es an einem erfüllenden Inhalt fehlt, ſo Perſonen und Gegenſtände ohne den Sammelpunkt eines feſten Kerns zufällig umherwirft. Dies Geſchick, die Schwierigkeiten des künſtleriſchen Handwerks wegzuſpielen und das Auge einerſeits mit dem Schein der Virtuoſität, andrerſeits mit einem äußerlichen Farbenreiz zu beſtechen, die Phantaſie aber durch den Reichthum der Scenerie ſowie durch eine gewiſſe moderne Grazie und Zierlichkeit der Erſcheinung zu reizen, dieſes Geſchick, von der romantiſchen Schule zuerſt ausgebildet und vom Publikum beifällig aufgenommen, dann namentlich in der Genremalerei ausgebreitet, hat manches Talent verdorben und in die franzöſiſche Kunſt Keime des Verfalls gelegt, die zum Theil ſchon hervorgetreten, noch raſcher ſich entwickelt hätten, wenn ihnen nicht durch ernſte und von echtem künſtleriſchen Trieb bewegte Richtungen entgegengewirkt worden. Uebrigens muß man es Iſabey laſſen, daß er ſich in der That auf gefällige Farbenwirkungen verſtand und die laute Mannigfaltigkeit ſeiner Töne durch ein warmes ſaftiges Helldunkel abzudämpfen wußte. Doch haben ihm die Franzoſen allzuviel Ehre angethan, wenn ſie ihn auch nur in die Nähe der holländiſchen Maler brachten; die bei aller Kraft der Farbe feine und ruhige Stimmung derſelben erreichte er ebenſo wenig, als die Wahrheit ihres die Erſcheinung bis zum Rande füllenden Lebens. — Auf die Landſchaften der beiden Meiſter, die im Ganzen genommen ihre tüchtigeren Leiſtungen ſind, wird ſpäter die Rede kommen.

Sind die Werke von Roqueplan und Iſabey zum guten Theil ſkizzenhaft gehalten, während ſie doch wie fertige Gemälde wirken wollen: ſo ſind vollends die Bilder von Narciſſe Diaz (de la Peña, von ſpaniſcher Herkunft, aber in Bordeaux 1807 geboren), die ſeit den vierziger Jahren bis faſt in die neueſte Zeit das Entzücken und die Kaufluſt des ſalonfähigen Publikums in Athem erhalten haben, nur ein leicht hingeworfenes Farbenſpiel. Diaz, in armen Verhältniſſen ohne künſtleriſche Anleitung aufgewachſen, daher Zeitlebens ohne Kenntniß der Form, für die er zudem von Natur aus wenig Sinn zu haben ſcheint, aber ein Talent von entſchieden koloriſtiſcher Anlage und von leichter Erfindung, ließ ſich von der romantiſchen Strömung in der Malerei wie in der Dichtung mit fortreißen. Angeregt ſowol von Delacroix als den Orientalen V. Hugo's verſuchte er ſich zuerſt in morgenländiſchen Scenen, worin indeſſen ſchon die Frauen die Hauptrolle ſpielten. Bald aber merkte er wol, was die auf geiſtreichen Lebensgenuß angelegte franzöſiſche Geſellſchaft wollte und fand ſo zugleich

das Feld, auf dem ſein Talent ſich ganz entfalten konnte. Mit anmuthigem, etwas leichtfertigem Spiel der Phantaſie ließ er nun, ſeien es die Nymphen und Götter der alten Welt, ſei es wanderndes Zigeunervolk, oder reizende von ſeidenen Stoffen umflatterte Blondinen aus der neueren Welt in Buſch und Wald verklingen und verſchweben: ein träumeriſch ſüßes Leben, von romantiſchem Zauber umgoſſen, und doch noch fühlbar nahe genug, um mit verführeriſchem, wenn auch unbeſtimmtem Reiz die Sinnlichkeit zu locken. Im Grunde gehören dieſe holden Weſen alle dem Geſchlecht unſerer Tage an. Sie wiſſen um ihre Schönheit und eben dem Zwang der Salons entflohen freuen ſie ſich, im Helldunkel des Waldes den zarten Schimmer ihres Fleiſches dem Auge des Tages preiszugeben und doch wieder zu entziehen, indem ihre Formen und Bewegungen in Nebel zerfließen: ſo zugleich ein Gaukeln und Lächeln von unfaßbaren Traumgebilden, das muſikaliſche Ausklingen einer mährchenhaften Stimmung. Zahllos ſind die Bilder der Art, welche Diaz im Verlauf zweier Jahrzehnte hervorgebracht hat: Mädchen und Nymphen in allen möglichen Beziehungen zum Gott Amor, der hier freilich ſeine klaſſiſche Formenſchönheit völlig abgeſtreift hat, von ihm aus dem Schlaf geweckt, mit ihm ſpielend, von ihm gequält, auf ſeine Einflüſterungen horchend; oder in Einſamkeit träumend, in Erwartung des Geliebten oder von ihm verlaſſen; badende Frauen, ſei es im Harem oder lieber noch in warmbeleuchtetem Laub; ein Liebesgarten — der freilich die Erinnerung an den von Rubens weckt und dadurch ſeinen eigenen Reiz völlig einbüßt — Venus und Adonis, Diana auf der Jagd. Faſt immer ſind halbnackte Schöne mit hellen farbigen Gewändern, umfloſſen vom Dunkel und Duft einer reichen Vegetation, der eigentliche Gegenſtand der Darſtellung. Dennoch ſind die Bilder nicht geradezu lüſtern, weil die Geſtalten, darin denen Bouchers gerade entgegengeſetzt, für den Blick nicht greifbar, in einen verſchleiernden Duft zurückweichen, wie in ungewiſſer Schwebe zwiſchen Traum und Wirklichkeit. Die Behandlung deutet die Köpfe und Körper nur an; den Nachdruck legt ſie auf die ſaftig und faſt unvermiſcht hingeſetzten Farbentöne, die harmoniſch zuſammengeſtimmt aus dem von einem einfallenden Sonnenſtrahl warm erhellten Dunkel des Waldes friſch und glänzend hervorleuchten. Gerade in der ſtimmungsvollen Art, wie das Landſchaftliche, wenn auch nur ganz obenhin, behandelt iſt, bewährt ſich am reinſten das Talent des Meiſters.

Dieſe Gruppe von Künſtlern, welche dem Maleriſchen durch die anmuthige Leichtigkeit des Gegenſtandes wie der Ausführung doppelten Reiz

verleihen wollen, bildet das eine Endglied der romantiſchen Kunſt. Ihr ſteht als das andere eine Reihe von Malern gegenüber, welche geſchichtliche Scenen von meiſt dramatiſcher Bewegtheit in der greifbaren Erſcheinung des realen Lebens veranſchaulichen wollen. Mit ihnen haben wir uns im nächſten Abſchnitt zu beſchäftigen.

5.

Die Maler des romantiſchen Geſchichtsbildes und die Halben.

Es lag, wie wir früher geſehen, im Weſen der romantiſchen Kunſtweiſe, im Gegenſatz zur klaſſiſchen alle die neuen dem modernen Bewußtſein ſich erſchließenden Stoffgebiete und damit auch die mittelalterliche wie die neuere Geſchichte in ihren Geſichtskreis zu ziehen. Anfänglich war in dieſer Neubelebung namentlich der nationalen Vergangenheit die Kunſt mit der bourboniſchen Regierung Hand in Hand gegangen (vergl. das erſte Kapitel dieſes Buches). Bald aber nur noch von dem Trieb geleitet, einer neuen Empfindungsweiſe und Anſchauung Ausdruck zu geben, begann ſie ihre eigenen Wege zu nehmen. Das war ebenſo mit der Malerei und Dichtung, wie mit der Geſchichtsforſchung ſelber der Fall. Die Vorliebe V. Hugo's und ſeiner Anhänger, ja ſchon Chateaubriands für das katholiſche Mittelalter hatte im Grunde nur ſeinem äſthetiſchen Reiz gegolten: dem Dämmerlicht ſeiner maleriſchen Kirchen, dem ahnungsvollen Klang ſeiner Glocken und den bunten Aufzügen ſeiner in noch ungebrochenen Farben erglänzenden Welt. Was aber die Einbildungskraft bald nicht minder lockte, als dieſe künſtleriſch dankbare Erſcheinung, das war das unbändige und leidenſchaftliche Weſen gewiſſer vergangener Zeiten, der vernichtende Kampf wilder Parteimaſſen und die in ihm ausbrechende, auflodernde Gewalt der individuellen Natur. Und dieſe beiden Dinge waren es überhaupt, welche die romantiſche Weiſe zur Geſchichte hinzogen: die maleriſche Außenſeite und der Inhalt tragiſcher Konflikte. Beides entſprach dem ihr eigenthümlichen Ineinanderſpiel von Realität und Phantaſie, mit dem ſie eine erſchütternde Wirkung hervorzubringen liebte.

Wie dieſe Auffaſſung der Geſchichte mit den Wünſchen der Regierung nichts mehr gemein hatte, ſo ging auch die Geſchichtsforſchung, die anfänglich politiſchen Zwecken gedient hatte, mit den zwanziger Jahren einen größeren Aufſchwung nehmend ſelbſtändig voran. Eine neue Art der hiſtoriſchen Darſtellung kam auf, die es ſich eigens zum Princip machte, ohne vorgefaßte Meinung den Verlauf der Dinge, wie wenn die Zeiten

ſelber vor dem Auge vorüberwandelten, treu und anſchaulich zu ſchildern. Auguſtin Thierry ſchrieb ſeine Briefe über die Geſchichte Frankreichs (zuerſt im Courrier français ſeit 1820), dann ſeine Eroberung Englands durch die Normannen (1825) und enthüllte damit die hiſtoriſche Vergangenheit, die man bisher nur in trockenen mageren Umriſſen kannte, in Bildern von farbiger und greifbarer Lebendigkeit; in ähnlicher Weiſe gab Barante in ſeiner Geſchichte der burgundiſchen Herzöge ein deutliches Gemälde des franzöſiſchen Lebens am Schluſſe des Mittelalters; Michaud endlich erzählte in der Geſchichte der Kreuzzüge die Heldenthaten der franzöſiſchen Ritterſchaft. Von dieſen Vertretern der neuen Geſchichtsſchreibung hat namentlich Barante eine gewiſſe Verwandtſchaft zu der Kunſtgattung, die uns jetzt beſchäftigt, während Thierry, von tieferem wiſſenſchaftlichem Sinn und feinerer künſtleriſcher Begabung, mit dem hervorragenden Meiſter einer anderen Richtung, von dem ſpäter die Rede ſein wird, manche Züge gemein hat. Man will in der Geſchichte, ſagt Barante einmal, keine Urtheile mehr, ſondern Thatſachen, man will die Vergangenheit vor ſich ſehen, wie das lebendige Drama der Gegenwart. Und ſo bemüht er ſich, im Ton der alten Chroniken zu erzählen, die Zeiten im Koſtüm, Lokal und in der ſpannenden Folge der Begebenheiten uns vorzuführen, wie wenn er ſelber dabei geweſen wäre*). Es iſt bezeichnend, daß ihn zu ſeinem Werke der Roman Walter Scotts Quentin Durward inſpirirt hatte (übrigens war auch Thierry zu jenen engliſchen Studien durch den Ivanhoe angeregt); auch er ſucht den Leſer in die Vergangenheit nicht blos zurückzuverſetzen, ſondern ganz hineinzuziehen. Und ſo wurde nun überhaupt die Einkehr in die Geſchichte mit einem Eifer betrieben, der zugleich der trägen und charakterloſen Gegenwart entfliehen zu wollen ſchien. Schon ging das Bewußtſein auf, daß der menſchliche Geiſt in der Geſchichte ſeine Heimath und ſeine eigentlichen Götter habe, aber noch heftete es ſich an das äußere Gewand der Zeiten und an die ergreifende Verwickelung der Ereigniſſe. Daher die Bedeutung, welche nun plötzlich der hiſtoriſche Roman und das hiſtoriſche Drama gewannen; W. Scott fand in Frankreich faſt noch lauteren Beifall wie in England und befruchtete die Einbildungskraft der Künſtler, wie den Forſcherſinn der Hiſtoriker. So innig ließ man die geſchichtliche Realität und die Gebilde der Phantaſie ineinanderſpielen, daß, wenn das Werk Barante's faſt wie ein Roman wirkte, umgekehrt die

*) Vergleiche über Barante Julian Schmidt's Geſchichte der franzöſiſchen Literatur ſeit 1789.

„Chronique du règne de Charles IX“ von Prosper Mérimée und Vitets „Scènes historiques“, beide ein Mittelding zwiſchen Dichtung und objektiver Schilderung, zum Theil für hiſtoriſche Arbeiten gelten konnten. Auch ſonſt ſind dieſe Werke für jenes Zeitalter charakteriſtiſch: ſie behandeln die Epoche der Religionskriege und der Kämpfe der Ligue, aus welcher um ihrer gewaltſamen Ereigniſſe und Konflikte willen die Kunſt mit beſonderer Vorliebe ihre Motive holte, und Mérimée iſt in der packenden Vergegenwärtigung einzelner Züge der Vergangenheit — worauf es ja auch die Literatur abgeſehen hatte — zum unerreichten Muſter geworden.

Ebenſo wie die Geſchichtsforſchung und Poeſie, ſo durchſuchte auch die Malerei die Chroniken, um möglichſt treu das Koſtüm, das umgebende Geräthe, den äußeren Charakter der Erſcheinung, kurz, wie man es ſeitdem nannte, „die Lokalfarbe“ der früheren Zeiten zu treffen. Der antiquariſche Zug, den ſchon die Lyoner Schule gehabt hatte, trat nun noch weit ſtärker hervor. Zugleich aber brachte die neue Geſchichtsmalerei zwei weſentliche Züge der romantiſchen Schule hinzu: einmal die realiſtiſche Wahrheit und die farbenſattere Fülle der Darſtellung und dann die Wahl eines ergreifenden äußerſten Momentes aus dem unaufhaltſamen Ablauf einer unheilvollen Begebenheit. Die ſchauerlichen Dramen, welche, wie früher bemerkt, V. Hugo, dann auch Alex. Dumas mit ſeinem Heinrich III. (1829) auf die Bühne brachten, hatten in der bildenden Kunſt ihr ebenbürtiges Seitenſtück in den Greuelſcenen aus den Inquiſitionszeiten, den engliſchen Glaubenskriegen, der Bartholomäusnacht und wo immer aus düſteren Epochen der Vergangenheit Pein und Vernichtung ihr erſchütterndes Bild der Phantaſie aufdrängen. Greift der eine und andere Maler zu einer harmloſeren Situation, weil das Schreckliche ſeiner Natur entgegen iſt, ſo kommt es ihm doch vorab auf den charakteriſtiſchen Schein der hiſtoriſchen Hülle und eine reiche Farbenwirkung an. Um die Schilderung geſchichtlicher Charaktere, tieferer, ganze Zeiten erfüllender Leidenſchaften, die Individuen und ihr Schickſal beſtimmender Zuſammenſtöße iſt es dieſer ganzen Künſtlergruppe ſo wenig zu thun wie jenen Dramatikern. Was dieſe Kunſt und dieſe Dichtung kennzeichnet, iſt die Vorliebe für die hiſtoriſche Anekdote, welche dramatiſch zugeſpitzt die Phantaſie in Spannung verſetzt oder als einfachere Erzählung unterhält; eine Neigung, die ſelbſt ein ſo bedeutendes Talent wie Merimée theilte, der einmal äußert, daß er gern den Thucydides und Herodot für Memoiren der Aſpaſia hergäbe. Daher zählen die hierhergehörigen Werke größtentheils zur Gattung des hiſtoriſchen Sitten-

bildes. Sie ſchildern die hervorragenden Menſchen der Geſchichte in zuſtändlichen Beziehungen, ergreifenden Nebenvorgängen großer Begebenheiten, oder auch genreartige Scenen aus geſchichtlichen Epiſoden, in denen an die Stelle der in das Buch der Geſchichte eingezeichneten Individuen das Thun und Leiden der Gattung tritt. Zugleich wird das Leben der großen Künſtler und Dichter, der Verfechter der geiſtigen Entwickelung in den bewegten Zeiten des ausgehenden Mittelalters und der Renaiſſance in noch größerem Umfang als bisher Gegenſtand der Malerei; Hand in Hand mit der Zeitrichtung, welche ein tieferes Verſtändniß der Kunſtwerke durch das Eindringen in das Privatleben ihrer Urheber zu erreichen ſtrebte. Es waren mit wenigen Ausnahmen geringere Talente, welche ſich in dieſer Gattung hervorzuthun ſuchten; ſie nahmen die neue Kunſtweiſe nur äußerlich an und meinten mit einer kecken flüchtigen Behandlung, den ſtarken Gegenſätzen von Licht und Schatten, wie ſie etwa den ſpäteren Italienern der naturaliſtiſchen Richtung eigen waren, ſowie durch fette breite Pinſelzüge ſich den Schein der Meiſterſchaft zu geben. Ein großer Theil ihrer Werke iſt verſchollen, ein anderer mag in den Vorrathskammern des Louvre aufgeſtapelt ſein; nur Weniges hat ſich aus der raſchen Strömung der romantiſchen Jahre in unſere Zeit herübergerettet. Daher will ich die bekannteren dieſer Künſtler in Gruppen zuſammenfaſſen und nur bei denjenigen Vertretern dieſer Richtung etwas länger verweilen, die zu einem noch dauernden Anſehen gekommen ſind.

Hierher gehören zunächſt Raymond Monvoiſin, Gillot Saint-Evre, Adolfe Brune. Der Bedeutendſte unter dieſen, Monvoiſin, gleichfalls ein Schüler Guérins, machte ſich zuerſt 1831 mit einem großen Bilde bekannt, das Sixtus V. darſtellt, wie er nach ſeiner Ernennung zum Pabſte die Krücke wegwirft; echt romantiſch und von größerem Erfolg war aber erſt ſeine Johanna von Kaſtilien (Salon von 1834), die an dem Sterbebette ihres Gemahls Philipps von Oeſterreich ſitzend eben vom Wahnſinn überfallen deſſen ſtarren grauenhaften Ausdruck in ihren Geſichtszügen und Geberden trägt; darauf folgte (1835) ſein Tod Karls IX., an dem die Kritik die leichte und glänzende Ausführung rühmte. Auch in hiſtoriſchen Genrebildern von friedlicherem und beſcheidenerem Inhalt erwarb ſich der Künſtler Beifall; dagegen kommt ſeine ganze Mittelmäßigkeit in den größeren Werken zu Tage, die er im Auftrag der Julidynaſtie für deren geſchichtliche Galerien lieferte. Saint-Evre, der im Kolorit den Venetianern nachzueifern ſuchte, ſtellte 1827 die todte Ines da Caſtro

aus — ein Gerippe in prächtigen Gewändern —, wie ihr gehuldigt und königliche Ehren erwieſen werden; in den dreißiger Jahren, als es überhaupt Mode ward, die Jungfrau von Orléans in allen möglichen Lebensmomenten darzuſtellen, hatte er dann einigen Erfolg mit einer Johanna vor Karl VII. und ſeinem verſammelten Hofe früher (1833, im Luxembourg) und einer andern, wie ſie eben, kaum in das Mädchenalter getreten, himmliſche Erſcheinungen empfängt. Brune trat erſt im Jahre 1834 mit einer Verſuchung des heiligen Antonius auf, die ſich in ihrer Behandlungsweiſe — zum Theil in der Manier Caravaggio's — der romantiſchen Schule anreihte; auch weiterhin noch nahm er ſich aus der Bibel ſolche Stoffe, von denen er ſich eine beſondere Wirkung verſprach, doch ging er zugleich zum hiſtoriſchen Genre über, indem er das eine Mal in einem großen Nachtbild Karl II. darſtellte, wie er einen Beſeſſenen beſchwört (1835), das andere Mal (nach Schillers Ballade) den Kampf mit dem Drachen. Neben dieſen ſind etwa noch zu nennen: Poterlet (Motive aus Walter Scott'ſchen Romanen), der 1827 durch ſein warmes und leuchtendes Kolorit unter den Stützen der romantiſchen Schule aufgezählt wurde, nun ſo gut wie vergeſſen; Serrur (Tod Rizzio's 1833, Maria Stuart vor der Hinrichtung 1840); Durupt und Eibot (Fredegunde beſucht den auf ihr Geheiß ermordeten Biſchof von Rouen). Leicht ließen ſich noch mehr Künſtler anführen (z. B. Pingret und Mouchy), die unter dem Einfluß der romantiſchen Schule ſtanden und wenigſtens gelegentlich ſich in der Schilderung von Greuelſcenen verſuchten; doch ſind ſchon jetzt nach kaum einem Menſchenalter ihre Namen mit den Zeitberichten begraben. Zu erwähnen ſind noch einige Maler, welche ſich im geſchichtlichen Sittenbild bemerkbar machten, ohne gerade auf die Nachtſeiten der Vergangenheit den Ton zu legen: Alexandre Debacq (Johanna v. Orléans im Gefängniß 1831, Maria Stuarts Abreiſe von Frankreich 1833), Jules Jollivet und Henri Decaisne (1799—1852). Jollivet, der ebenfalls Vorwürfe aus den Romanen W. Scotts, auch einmal „Philipp II. auf dem Sterbebette" (1834) behandelte, hatte mehr Erfolg mit ſeinen Genrebildern aus dem ſpaniſchen Leben; die letzten Jahre der Reſtauration, welche im Gefühl der eigenen Armuth fremde Sitten und Gebräuche aus allen Zeiten und Ländern herbeiholten, um ſie wo möglich nachzuahmen, hatten auch für Spanien ein lebhaftes Intereſſe bezeigt, und dem verſtand nun der Maler Ausdruck zu geben. Decaisne gefiel ſich eine Zeit lang in der Schilderung der letzten Augenblicke königlicher Perſonen, wozu er wol auch ſolche

wählte, deren Ende ein schreckliches war (die Sterbestunde Ludwigs XIII., 1831; Abschied der Anna von Boulen von ihrer Tochter vor der Hinrichtung; Abschied Karls I. von seinen Kindern). Einen größeren Ruf erwarb er sich indessen als Portraitmaler (auf die Leistungen der französischen Bildnißmalerei überhaupt wird später die Rede kommen), indem er es bis zu einem gewissen Grade verstand, etwa in der Weise des Lawrence die Erscheinung elegant und in blühenden Farben wiederzugeben. Uebrigens wurden sowol Jollivet (in der Kirche Saint-Ambroise) als Decaisne von der Regierung auch zu religiösen Malereien verwendet, in denen sie dann eine mittlere Stellung zwischen der romantischen und idealen Kunstweise einnahmen.

Alle diese Künstler, deren Talent und Geschick über eine mittlere Linie nicht hinausgeht, überragt weit der eigentliche Meister dieser Gattung: Nicolas Robert-Fleury (geb. 1797). Die ergreifende Wirkung, auf die in den meisten seiner Bilder auch er es abgesehen hat, weiß er in der That durch die feste Zeichnung seiner Gestalten, die Schärfe und Wahrheit des Ausdrucks, sowie die malerische Ausführung zum Theil wenigstens zu erreichen. Er versteht es nicht blos, das Lokal, Kostüm und Geräthe der Vergangenheit wiederzugeben; er zeigt zugleich eine gewisse Fähigkeit, Charaktere zu schildern, Menschen, die das Gepräge ihrer Zeit und einer erfüllten Individualität tragen, sowie, indem er die Form deutlicher und entschiedener herausarbeitet als sonst die Romantiker, in seine Figuren nicht nur den momentanen Wurf, sondern nahezu auch die dauernde Erscheinung des Lebens zu bringen. Darin bildet er den Uebergang von der romantischen zu der die Gegensätze vermittelnden, eigentlich historischen Kunstweise, deren vornehmsten Vertreter wir in Delaroche finden werden. Nachdem er 1824 und 1827 mit geschichtlichen Genrebildern hervorgetreten war, die einfache mäßig bewegte Vorwürfe behandelten und schon ein geübtes malerisches Talent verriethen, stellte er 1833 eine Scene aus der Bartholomäusnacht aus, die der volle Ausdruck zugleich seiner Kraft und jener auf den schlagenden dramatischen Moment eines entsetzlichen Schicksals gerichteten Phantasie war: Brion, der Erzieher des Prinzen von Conté, wird vor seinem Bette von drei Soldaten niedergestochen, deren Einen der junge Prinz mit schmerzlichem Aufschrei vergeblich abzuwehren sucht (im Luxembourg). Der Ausdruck, die Geberden, die Bewegungen in ihrer derben energischen Realität dem spannenden Augenblick, dem zufälligen Drang der That abgesehen, auch die Farbe saftig und warm, in den satten Schein

der Wirklichkeit getaucht und nur das Koſtüm mit antiquariſchem Aufwand faſt zu ſorgfältig, zu aufdringlich behandelt. Robert-Fleury ſchilderte ſeitdem mit Vorliebe ſolche Schreckensepiſoden namentlich aus den Glaubenskämpfen: die Feuertortur eines Mannes vor inquirirenden Dominikanern in dem unheimlichen Helldunkel eines Gewölbes (1841); ein Autodafé in Spanien mit allen ſeinen Gräueln, indem ein paar der Verurtheilten an Pfählen feſtgebunden ſchon von den Flammen beleckt, dagegen eine ganze Familie von Juden eben erſt von Mönchen auf den Richtplatz geſchleppt wird (1845); endlich die Plünderung eines jüdiſchen Hauſes der Guidecca von Venedig im Mittelalter (1855, im Luxembourg). Aber auch an Unglücksfällen aus dem Leben hiſtoriſcher Figuren läßt es der Romantiker nicht fehlen. So malte er (1840) eine Jane Shore (die Geliebte Eduards IV., durch Richard III. als Ehebrecherin zu öffentlicher Buße verurtheilt), wie ſie verfolgt und verhöhnt vom Pöbel auf der Straße zuſammenbricht (im Luxembourg): ein ſchwächeres Bild des Meiſters, in welchem er ſich dem lebensgroßen Maßſtab, den er hier verſuchte, nicht gewachſen zeigt und die feſte körperhafte Erſcheinung, die er anſtrebte, zu materieller Härte wird. Ein andres Mal Marino Faliero, der eben zur Hinrichtung geführt in Gegenwart venetianiſcher Großen, neben ſich den Henker mit blankem Schwert, die Treppe des Dogenpalaſtes herabſteigt: wobei der Künſtler, um ſeine Figuren auf einen prächtigen architektoniſchen Grund zu ſetzen, den Vorgang auf der zwei Jahrhunderte ſpäter gebauten Treppe Sanſovino's ſpielen läßt.

Indeſſen, wenn gleich Robert-Fleury ſelber in derartigen Bildern, welche den Beſchauer an der Empfindung packen und erſchüttern wollen, ſeine Stärke finden mochte: ſo haben doch gerade die Werke eine erfreulichere Wirkung und einen größeren Werth, in denen er eine einfachere und harmloſere Situation, daher unbefangen, ohne Nebenabſicht und mit reinerem künſtleriſchen Sinn behandelt. Der Art iſt insbeſondere „das Religionsgeſpräch von Poiſſy" (1840, im Luxembourg; die Abbildung gibt die Hauptgruppe wieder), unſtreitig das beſte Bild des Meiſters*). Die römiſche Pracht der Biſchöfe in wirkſamem Kontraſt mit der beſcheidenen aber würdevollen Haltung der proteſtantiſchen Geiſtlichen; die edle Geſtalt des eben redenden Theodor von Beza's gegenüber der Katharina von Medici und dem jungen Karl IX. inmitten der reichen Umgebung des Hofes; der verſchiedene Charakter und Ausdruck in den Köpfen und Geberden; die

*) Geſtochen in Aquatinta von P. Girardet.

Das Religionsgespräch zu Poissy. Von Fleury. (Hauptgruppe.)

einfache aber wol geſchloſſene Anordnung: das Alles gibt ein lebendiges überzeugendes Bild des Vorganges, das durch die gehaltene, aber warme Stimmung des Kolorits doch auch des maleriſchen Reizes nicht entbehrt. Da die Bedeutung des Ereigniſſes mehr in der Zuſammenkunft der beiden Religionsparteien als in der Rede Beza's liegt, ſo ließ ſich der geſchichtliche Moment künſtleriſch wol faſſen; die Lebensfülle freilich, die ein Terburg in ſeinem Kongreß von Münſter den Figuren mitgibt und welche uns die Menſchen jener Zeit ebenſo greifbar nahe bringt, als ſie uns durch die ſelbſtändige Schönheit der Erſcheinung anzieht, werden wir bei dem modernen Maler nicht ſuchen wollen. Nicht immer übrigens war Robert-Fleury ſo glücklich, in der Schilderung ſolcher hiſtoriſchen Scenen den maleriſchen Moment zu treffen. So ſtellte er neuerdings (1857) Karl V. im Kloſter von Saint-Juſt in dem Augenblick dar, da er von Philipp II. eine politiſche Botſchaft empfängt: anſchaulich läßt ſich der Inhalt eines ſolchen Vorgangs in den Perſonen kaum ausdrücken, und ſo macht denn hier die äußerliche künſtleriſche Anordnung, der Gegenſatz der kaſtilianiſchen Großen zu den ſtumpfen Figuren der Mönche, das prächtige Beiwerk der Zeit, das Spiel des einfallenden Sonnenlichts und des Helldunkels im Innenraum das eigentliche Bild aus. Endlich hat Robert-Fleury mit Erfolg in einer Reihe von Darſtellungen Epiſoden aus dem Leben großer Künſtler und Gelehrter behandelt. Im Grunde nichts weiter als gemalte Anekdoten, wie man von hervorragenden Männern ſie gern ſich erzählt: Murillo als Knabe; der junge Ribera von einem Kardinal auf der Straße zeichnend angetroffen; Bellini in ſeinem Atelier unter allerlei Koſtbarkeiten; Michelangelo ſeinen Diener pflegend; Karl V. und Tizian; Ramus unter Büchern auf ſeinem Strohlager durch einen Schüler von der Ankunft ſeiner Mörder benachrichtigt; Montaigne in ſeiner Sterbeſtunde. Scenen, in denen zwar der Künſtler gleichfalls auf Charakterſchilderung der Perſönlichkeit ausgeht, aber doch die äußere Lokalfarbe, das umgebende maleriſche Geräthe, Möbel und Stoffe eine bedeutende Rolle ſpielen. Was die Ausführung anlangt, ſo ließ ſich der Meiſter ſeit den funfziger Jahren durch das Streben nach kräftiger Gluth des Kolorits öfters zu einer braunrothen Tonleiter verführen, die den Farben ein verbranntes Anſehen gibt und durch den Mangel an Saft und Friſche die koloriſtiſche Wirkung beeinträchtigt; auch verliert die Form an Geſchmeidigkeit und der ganze Eindruck läßt fühlen, daß des Künſtlers Phantaſie ſich ausgelebt hat.

Und ſo iſt überhaupt ſeit jenen Tagen im Publikum wie unter den Künſtlern das Intereſſe für die aufregenden Gräuel vergangener Kämpfe immer mehr geſchwunden. Wir werden ſehen, wie es dem neueren geſchichtlichen Sittenbild faſt lediglich um die maleriſche Erſcheinung früherer Zeiten, die treue Schilderung ihres äußeren Gepräges zu thun iſt. Der begabteſte Nachfolger Robert-Fleury's ſelber, ſein Schüler Charles Comte, ſucht nicht mehr in den Blättern der Geſchichte nach Scenen der Verzweiflung und den vernichtenden Konflikten der Leidenſchaften, ſondern behandelt mit rein maleriſchem Sinn ruhige Momente, in denen die hiſtoriſchen Perſonen in der Sitte und Gewohnheit des Daſeins und damit in dem Schein des äußeren Lebens einfach verharren.

Indeſſen gingen ſchon von den Malern, welche noch zur romantiſchen Schule zählen, einige in der Darſtellung reicher hiſtoriſcher Scenen vor Allem auf eine farbenprächtige Wirkung aus; das geſchichtliche Motiv war ihnen nicht viel mehr als ein Vorwand, um nach dem äußerlich angenommenen Vorbild der Venetianer ein koloriſtiſches Schauſtück zu liefern. Auf ſolche Weiſe hatte ſich 1827 Eugène Dévéria (Schüler von Girodet, 1805—1865) durch ſeine „Geburt Heinrichs IV." faſt zu einer Führerrolle der neuen Kunſtweiſe aufgeſchwungen. Eine koloſſale Tafel (im Luxembourg) mit einer Anzahl Figuren in den prunkenden Gewändern der Renaiſſance: von einer Eſtrade herab, vor dem Bett Johanna's von Albret ſtehend, zeigt ihr Vater den Vaſallen das eben geborene Knäblein. Das Muſter Paul Veroneſe's iſt nicht zu verkennen; allein davon abgeſehen, daß die Geſtalten nichts von dem erhöhten Leben haben, das uns aus den Geſellſchaften des Venetianers ſo froh und feſtlich entgegenleuchtet, ſo iſt auch die koloriſtiſche Erſcheinung kaum mehr als der grelle Abglanz einer bunten Welt von Stoffen. Die Bewunderung, welche damals das Bild erregte, wäre unbegreiflich, wenn ſie ſich nicht aus dem Gegenſatz zu dem ausgelebten Formelweſen der klaſſiſchen Schule erklärte, deren langer Herrſchaft man damals ſo überdrüſſig war. Der Künſtler aber hatte mit dieſem erſten Wurf gleich ſeine beſten Kräfte ausgegeben; ſelbſt die wenigſtens äußerlich maleriſche Gruppirung und die Farbenwirkung jenes Gemäldes erreichte er ſpäter nicht wieder. Die hiſtoriſchen Bilder, welche ihm ſeit 1830 Ludwig Philipp und das Miniſterium beſtellten (darunter der Tod der Johanna von Orléans) ſind mittelmäßige und charakterloſe Arbeiten; die koloriſtiſche Abſicht iſt nicht erreicht, während Form und Bewegung noch in der konventionellen Weiſe der vorangegangenen Epoche

befangen sind. Nicht anders ist es mit seinem großen Deckengemälde im Louvre (1833; Puget enthüllt vor Ludwig XIV. und dem Hofe seine Gruppe des Milon von Crotona), sowie mit seinen religiösen Werken (z. B. in Notre-dame de Lorette), in denen es der Künstler zu nichts als zu einer äußerlichen Eleganz gebracht hat. Umsonst bemühte er sich, seinem ersten Bilde es wieder gleichzuthun und so seinen Ruf zu behaupten; auch mit einer ähnlichen, nur diesmal in's Düstere gestimmten Scene (Jane Seymour auf dem Sterbebette nach der Geburt ihres Sohnes, Eduards VI.), die er 1847 ausstellte, wollte es ihm nicht mehr gelingen. Die Zeiten waren andere, der Maler aber nicht tüchtiger geworden. Einen letzten Versuch machte er noch neuerdings (Salon von 1861) mit einer nicht minder großen Tafel, als sein Heinrich gewesen war. Sie stellt den Empfang des Kolumbus durch Ferdinand und Isabella dar: ein ganzer Hofstaat in prächtigen Kostümen, die civilisirte und wilde Begleitung des Seefahrers, ja, was die alte und neuentdeckte Welt Schönes und Merkwürdiges haben, ist auf dem Bilde zusammengedrängt; die Figuren, an sich schon typisch steif und ausdruckslos, sind unter dem lärmenden Beiwerk erstickt, die Bedeutung des Vorgangs unter der bunten Mannigfaltigkeit der äußeren Dinge verschüttet, in der grellen Gluth und Buntheit der Farbe völlig untergegangen.

Das venetianische Vorbild ist gleichfalls bei Alexandre Hesse (geb. 1805, Schüler von Gros) ersichtlich, der übrigens mit einem feineren Farbensinn als Devéria begabt, zudem durch einen längeren Aufenthalt in Venedig selber die warme Lokalfarbe der Lagunenstadt sich anzueignen suchte. Im Salon von 1833 hatte sein feierliches Leichenbegängniß Tizians einen ungewöhnlichen Erfolg: der Vorgang ist in der einfachen Anordnung — von einem reichen Zug begleitet wird der Todte auf unverhüllter Bahre über den einsamen Markusplatz getragen — nicht ohne Stimmung wiedergegeben, die malerische Ausführung kräftig und harmonisch; für den unbefangenen Beschauer freilich fehlt der Gruppirung wie dem Ausdruck der Köpfe der Zug des Lebens und er fühlt wol, daß der Künstler seine Anschauung aus zweiter Hand hat. Auch Hesse kam über diesen ersten guten Wurf nicht hinaus; er bemühte sich später in der Form wie in der Behandlung sorgfältiger zu werden, als es der Brauch der Romantiker war, gerieth aber dabei in das Steife und in eine geleckte porzellanhafte Manier (eine Scene aus dem Leben Lionardo da Vinci's, 1836; Tod des Präsidenten Brisson; 1840). Etwas glücklicher war er wieder mit seinem

„Triumph Pisani's“ (Pisani aus dem Gefängnisse befreit wird vom jubelnden Volke im Triumph durch die Stadt getragen, 1847, im Luxembourg), mit dem er sich der Weise jenes ersten Bildes wieder näherte; aber es blieb doch bei einer harten und trockenen Nachahmung der Venetianer. Dasselbe gilt von den beiden Foscari (1853). Das Beste aus der letzten Zeit des Meisters sind seine religiösen Malereien in der Kirche Saint-Sulpice, im Kolorit anspruchsloser gehalten, welche Momente aus dem Leben des heiligen Franciscus von Salles behandeln (aus dem Jahre 1860). Offenbar hat sich hier seine Phantasie an großen Mustern gebildet und mit dem Gegenstande ernstlich erfüllt; es kam ihm zu gute, daß eine solche Heiligengeschichte, deren Held seine irdische Laufbahn innerhalb der Wirklichkeit verfolgt, in die moderne Vorstellung wol noch eingeht, während es dieser schwer wird, sich in eine ausgelebte religiöse Stimmung zurückzuversetzen. Die ruhige einfache Komposition des Bildes der Predigt, die natürlichen Gestalten der Zuhörer in den verschiedensten, dem wechselnden lebendigen Momente entnommenen Stellungen, der ganze Vorgang in dem Rahmen einer stimmungsvollen Landschaft unterscheiden das Bild zu seinem Vortheil von manchen rohen Bravourarbeiten, welche die letzten Jahre in öffentlichen Gebäuden haben entstehen sehen. Der Ausdruck der Frömmigkeit freilich ist auch Hesse mißlungen, und wo das Jenseits sein Spiel beginnt, wie in dem Bilde der Erhebung des Heiligen in den Himmel, da verleiden dem Beschauer die manierirte Empfindung und die hohle Gespreiztheit das Werk der nicht ungeschickten Hand. —

Die Mehrzahl dieser Maler kennzeichnet ein Schwanken zwischen verschiedenen Manieren. Sie stauden unter dem Einfluß der romantischen Kunstweise; aber diese, aus dem Verhältniß hervorgegangen, welches die moderne Individualität in ihrer so oder so gearteten Eigenheit zur Natur und Geschichte einnimmt, und daher an das besondere Talent ihrer hervorragenden Vertreter gebunden, hatte keine bestimmten Gesetze der Anschauung, der Formen- und Farbengebung ausgebildet, die sich hätten überliefern lassen. So waren es nur gewisse diesen Künstlern gemeinsame Züge der Phantasie, in denen sich die allgemeine in der ganzen Zeit schwebende Stimmung ausprägte, und die äußerliche Behandlungsweise, welche sich die geringeren oder von Haus aus unentschiedenen Naturen aneignen konnten. Die Zerfahrenheit und Zersplitterung, welche daher wie

oben bemerkt in die von den Romantikern beeinflußte Kunst kam, zeigte sich noch insbesondere in einer Anzahl von Malern, welche zur neuen Kunstweise eine unsichere und halbe Stellung einnahmen: sei es, daß sie von ihr ausgingen, ohne bei ihr zu bleiben, sei es, daß sie zu ihr überliefen oder zwischen ihr und einer strengeren Formenweise unentschieden hin- und herschwankten.

Zu der ersteren Gattung zählt namentlich Charles-Emile Champmartin. Er hatte sich mit seinem bethlehemitischen Kindermord (1824) und seiner Vertilgung der Janitscharen (1827) in die Reihe der Delacroix und Sigalon gestellt: auch in diesen Bildern war es auf die Schilderung einer leidenschaftlich aufgeregten Natur in warmen saftigen Farben, auf packende Realität der Bewegung und auf den Reiz eines energischen Vortrags abgesehen. Doch hielt dieser erste kühne Anlauf, auf den die Romantiker selber große Hoffnungen setzten, nicht nach. Der Maler gerieth in's Portrait und bequemte sich allmälig, indem er auf diesem Felde neue und größere Triumphe feierte, dem Geschmack des Publikums, das immer dem Eleganten, Geglätteten, Hell- und Roseufarbenen, dem zierlichen Abbild einer in's Gefällige abgeschliffenen und abgedämpften Wirklichkeit den lautesten Beifall zollt. Champmartin wurde der Maler der vornehmen Leute; er verstand es, die Persönlichkeit durch einen angenehmen Ausdruck, blühendes Kolorit, durch prächtiges Beiwerk und eine anziehende das Portrait zum Bild erhebende Anordnung von ihrer gewinnenden Seite zu fassen. Anfänglich — in den ersten dreißiger Jahren — zeigte er noch ein ernstes künstlerisches Streben, wobei ihm als Vorbild etwa van Dyck vorgeschwebt haben mag; bald aber kam er zu einem ganz äußerlichen Reiz und der gewöhnlichen Modemanier herab, mit der später ein Dubufe und Winterhalter keine geringen Erfolge hatten. Die leichte und äußerliche Weise, zu der er sich durch seine gewandte Hand und den Beifall der salonfähigen Menge verleiten ließ, trug er dann auch auf die wenigen namentlich religiösen Bilder über, die er noch malte. Uebrigens ging es mit seiner Berühmtheit rasch zu Ende. Schon seit Mitte der vierziger Jahre ist kaum mehr die Rede von ihm, nun scheinen ihn selbst seine noch lebenden Zeitgenossen vergessen zu haben, und so ist er dafür, wie rasch in unserer Zeit Namen auftauchen und verschwinden, ein bezeichnendes Beispiel. — Von jener Klasse der Ueberläufer, die von einer strengeren dem Idealen zugewandten Richtung herkamen, ist namentlich Chassériau zu nennen, den wir übrigens besser dieser zutheilen, da er doch nie ganz von ihr ließ

und die Stärke seiner Leistungen auf ihrer Seite liegt. — Zu den Schwankenden endlich gehört zunächst Clément Boulanger (1842 jung gestorben), der in der Wahl der Stoffe wie in der koloristischen Behandlungsweise Romantiker war, aber unter Ingres sich eine reinere Formengebung zu erwerben suchte. Er stellte mit Vorliebe kirchliche Processionen aus dem Mittelalter dar; ein ander Mal den Genius der Künste, welcher als junge schöne Frau einen vornehmen Kavalier abweist, während sich die Armuth als ein häßliches Thier um ihre Füße schlingt: eine Allegorie, die durch die Mischung des Räthselhaften und Abenteuerlichen mit dem Schein eines wirklichen Vorgangs eine echt romantische Erfindung war. — Auch Léon Riesener, Schüler von Gros, läßt sich hierherrechnen. Er malte gern unter dem Namen griechischer Göttinnen einzelne nackte Frauengestalten, die aber nichts von dem Typus klassischer Schönheit hatten, sondern aus der Natur gegriffen, mit dem Ausdruck sinnlich erregten Lebens, in dem warmen Schimmer des Lichtes auf einem blühenden pulsirenden Fleisch und in dem feinen Spiel der verschiedenen Farbentöne ganz auf malerischen Reiz angelegt waren; auch wenn der Künstler sich eine Madonna zum Vorwurf nahm, ging er auf eine heitere leuchtende Weltlichkeit der Erscheinung aus. In seinen allegorischen Malereien im Stadthaus und in der Bibliothek des Luxembourg zeigt sich ebenfalls ein entschiedener Farbensinn und ein gewisses Geschick koloristischer Behandlung, das übrigens, da es dem Maler an erfindender Phantasie fehlte, weniger vom Publikum, als von den Künstlern anerkannt worden ist.

Wol das bezeichnendste Beispiel für die Gattung der unsicheren zwischen verschiedenen Manieren schwankenden Talente ist Jean Gigoux. Ohne sich unter einem bestimmten Meister gebildet zu haben, nahm er sich zunächst, so scheint es, Géricault und Sigalon zum Muster; nicht ohne Talent, die Natur in der Kraft ihres augenblicklichen Lebens zu erfassen, strebte er nach einer kühn impastirenden, die Formen und Farben gleichsam hinwerfenden Darstellung bewegter und ergreifender Vorwürfe, blieb indessen mit seiner oberflächlichen und flüchtigen Bravour weit hinter jenen Vorbildern zurück. Nachdem er im Salon von 1833 den „Tod Leonardo da Vinci's in den Armen Franz I." (im Museum von Besançon), ein großes Bild von zerstreuter unruhiger Wirkung, ausgestellt hatte, trieb ihn das Bewußtsein, daß ihm eine weitere Ausbildung Noth thue, nach Italien. Die Frucht aber dieses Aufenthaltes, ein großes figurenreiches Gemälde „Kleopatra an ihren Sklavinnen Gifte versuchend" (Salon von

1838), war ein ſeltſames Gemiſch von derbem Realismus und äußerlichen Stylbeſtrebungen: eine Greuelſcene, in die klaſſiſche Welt übertragen, die zugleich den Anſpruch machte, in der Maſſe der Nebenfiguren die verhängnißvolle Verbindung des Römerthums mit dem Orient und die nahe Auflöſung dieſer zwiſchen zwei Zeitaltern ſchwebenden Welt zu veranſchaulichen, während im Vordergrunde die noch blühenden Körper der zu den Füßen des Antonius und der Kleopatra im Todeskampf zuckenden Sklavinnen auf das Auge wie die Phantaſie einen ſchauerlichen Reiz ausüben ſollen. Er verſuchte dann, Jahrelang den Spuren verſchiedener Meiſter, bald Géricaults oder Prud'hons, bald der italieniſchen Manieriſten folgend, in ſeiner Kunſt es weiter zu bringen; immer auf beſondere frappante Wirkungen aus, bemühte er ſich, eine feſtere Formengebung mit einem ſaftigen Kolorit und naturwahrer Bewegung zu verbinden, ohne deßhalb ſeinen flüchtigen bravourmäßigen Vortrag aufzugeben. In dieſer Weiſe ſind ſeine ſterbende Kleopatra (1850, im Luxembourg), ſowie ſeine Galatea (1852) in dem Augenblick, da eben das ſteinerne Werk des Pygmalion zum Leben erwacht. Der Gegenſtand — der ſchon von Girodet behandelt worden — reizte den Koloriſten, an ihm die Kraft ſeiner belebenden Farbe zu zeigen. Aus dem wollüſtigen Fleiſche ſoll das Blut, das eben in den Adern zu fließen beginnt, glühend hervorleuchten, gehoben noch durch den Kontraſt der Marmorfarbe, in der die Beine bis zum Knie noch gefangen ſind; was dem Charivari zu der nicht unpaſſenden Caricatur Anlaß gab, dieſe Galatea als eine nackte Frauensperſon darzuſtellen, die nur noch nicht ihre Strümpfe ausgezogen hat. Die beſte Leiſtung des Malers ſind wol ſeine religiöſen Malereien in der Kirche Saint-Gervais (1861: Flucht nach Egypten, Grablegung und Auferſtehung Jeſu). Von der Strenge des monumentalen Zwecks gebunden, iſt hier ſein Naturalismus über eine gewiſſe Grenze nicht hinausgegangen: die Typen, Stellungen und Köpfe ganz weltlich, der Natur entnommen, von durchaus individueller Bildung — dies nicht blos die Apoſtel in der Grablegung, ſondern auch die geleitenden Engel auf der „Flucht" —, aber nicht unedel in der Form wie in der Bewegung; das Kolorit, da der Maler mit der Oeltechnik die Klarheit des Freskotons anſtrebte, ruhig und maßvoll, dabei in der Stimmung des Vorgangs gehalten; das Ganze freilich ohne tieferen Ausdruck und von modernem oberflächlichem Reiz der Erſcheinung. —

Uebrigens iſt mit dieſen Meiſtern die Einwirkung der romantiſchen Schule keineswegs abgeſchloſſen. Sie ſchickt vielmehr, von manchen ihrer

allgemeinen Züge abgesehen, welche wir in anderen Richtungen wiederfinden werden, einzelne Nachzügler ihrer besonderen Anschauungs- und Behandlungsweise bis in die neueste Zeit. So ist z. B. Alfred Bellet du Poisat seit 1859 (Eintritt der Hussiten in das Basler Concil) nicht ohne Geschick aber mit einer noch ungebildeten Kraft in die Fußstapfen Delacroix's eingetreten. Zudem lassen es auch die jüngsten Jahre an manchen Schreckensscenen nicht fehlen, die in der Gewalt und Leidenschaft der Bewegungen der drangvollen Wirklichkeit entnommen und in heftiger Weise vorgetragen den Beschauer in den erschütternden Moment der grauenvollen That versetzen wollen. Als Beispiel dieser Gattung ist ein großes Bild von Emile Lafon, das auf der Ausstellung von 1861 einiges Aufsehen erregte, eine Episode aus der jüngsten syrischen Christenverfolgung darstellend, der Erwähnung werth: mit wilder Wucht dringen Drusen und Türken, voran ein Reiter, in die Kirche ein und metzeln am Altar Männer Frauen und Kinder nieder. Im heftigen Schwung der Bewegung, in der Energie der Formen- und Farbengebung ist die Geschicklichkeit des Künstlers anzuerkennen, auch macht der Gegensatz zwischen den jugendlichen fast nackten Weibern und den dreinhauenden Orientalen eine gewisse Wirkung; aber die Anordnung ist verworren und zersplittert, in einzelne Stücke aufgelöst, ebenso das Kolorit zerstreut und ohne harmonischen Fluß, dabei die Ausführung flüchtig und skizzenhaft. Macht so das Bild nichts weniger als den Eindruck eines wahren Kunstwerkes: so kann es uns außerdem zeigen, wie wenig dankbar für den Künstler die etwa noch malerischen Stoffe der Zeitgeschichte sind. Die gesittete Welt wird fast nur noch malerisch in dem häßlichen Kampf mit der Barberei eines zwar in seiner äußeren Erscheinung noch ästhetischen, aber ausgelebten und in Zersetzung begriffenen Volkes, das sich als rohe und herabgekommene Natur der Gesittung entgegenwirft. Derlei Momente aus der gegenwärtigen Geschichte bildlich dargestellt, wirken nicht anders, wie die „grausamen Begebenheiten", die auf Jahrmärkten als Illustrationen zu herzzerreißenden Volksliedern zu sehen sind.

Ist die Schilderung von Greuelscenen der modernen französischen Kunst und namentlich ihrer romantischen Epoche eigen: so hat doch darin auch die deutsche Malerei noch neuerdings sich versucht. Wenn sie auch die Franzosen dabei nicht geradezu nachahmt, so geht sie doch gleichfalls auf überzeugende Naturwahrheit der Darstellung aus und auf den farbensatten Schein der Wirklichkeit. Indessen gelingt es ihr kaum, die leidenschaftliche

Bewegtheit ſolcher Momente ergreifend, überwältigend wiederzugeben. Hat man es aber einmal darauf abgeſehen, die Seele durch ſchauerliche Motive zu erſchüttern, die Theilnahme nicht zu erregen, ſondern zu erzwingen, ſo lerne man auch das Furchtbare in der wilden Heftigkeit der aufgerüttelten Naturkraft darſtellen. Im Ganzen läßt ſich die realiſtiſche Manier, die ihren Gegenſtand in das verwirrende Gewühl der Wirklichkeit ganz verſenkt, die ihn zur Erdenſchwere herabzieht, als Kunſtprincip nicht halten; auch der Maler, der ſich den Sturm und Drang, die Noth und Qual, den zerſtörenden Kampf des Menſchen mit einer harten widerſtrebenden Realität zum Vorwurf nimmt, muß dies in die Idealität des künſtleriſchen Scheins erheben. Nicht dadurch, daß er die Natur vergißt und an ihre Stelle eine hergebrachte, ihr halbwegs ähnliche willkürlich zugeſchnittene Form und Bewegung ſetzt; ſondern durch eine Behandlung, welche die ganze Kraft und Fülle der Erſcheinung wiedergibt und nur die ſtörenden trübenden, dabei für die Sache gleichgiltigen Zufälle des wirklichen Momentes zu Gunſten der künſtleriſchen Wirkung ausſcheidet. Ein Muſterbild für dieſen Realismus iſt z. B. der bethlehemitiſche Kindermord von Rubens (in der Münchener Pinakothek), der zudem durch ſeinen prächtigen Farbeneinklang das Auge über die Schrecken des Vorgangs hinwegführt. Die romantiſche franzöſiſche Malerei — ſoweit ſie vor Allem durch die Wahrheit der Erſcheinung wirken will — hält zwar in vielen Fällen das künſtleriſche Maß nicht ein, ſie findet auch in den rein zufälligen Eigenheiten, die im Gedränge des Ereigniſſes mitunterlaufen, einen charakteriſtiſchen Ausdruck des Lebens, ſie vermeidet nicht die capricièſen Linien der heftigen Bewegung, den übertriebenen Aufwand der wild ausbrechenden Kraft, nicht das breite Sichvordrängen der Nebendinge. Aber ſie vernachläſſigt darüber die Züge nicht, in denen die handelnde oder leidende Natur zur vollen Erſcheinung kommt, nicht die energiſche Bewegtheit und Beſtimmtheit, mit der dieſelbe ſich äußert. Stellt ſie dann Scenen dar, in denen die aufgeregten Kräfte der menſchlichen Natur ſich zur Wildheit ſteigern, in denen die Leidenſchaft und der Kampf der entgegengeſetzten Triebe bis zur blutigen Vernichtung führen, ſo mag auch wol der eine oder andere jener zufälligen Züge mit der Unruhe der Wirklichkeit in das Bild mitübergehen, wenn nur auch aus demſelben, wie das z. B. bei Delacroix faſt immer der Fall iſt, das heftig erregte Leben mächtig und entſchieden ſpricht. Der deutſche Realismus, wie er nun beſonders von Piloty und ſeiner Schule gepflegt wird, macht es eher umgekehrt: er

ſucht den naturwahren Schein des Lebens und den launiſchen Ausdruck des Momentes, während ſeine Kunſt zur Darſtellung der von Kraft und Leidenſchaft getriebenen, ſcharf und voll heraustretenden Perſönlichkeit nicht ausreicht.

Hat indeſſen der franzöſiſchen Kunſt die romantiſche Schule zu einer ächt maleriſchen Anſchauung verholfen, die im Gegenſatz zur konventionellen Erſtarrung des klaſſiſchen Ideals die Welt der Dinge und die tiefere Bewegung der Wirklichkeit in ihrem natürlichen Leben erfaßt und in ihrem Farbenſchein die innerlich gährende Stimmung leuchtend an den Tag bringt: ſo hat ſie dagegen auch der Willkür und Zuchtloſigkeit der ſubjektiven Phantaſie und des ſich ſelber überlaſſenen Talentes Thür und Thor geöffnet. Auf dieſem abſchüſſigen Wege fortgeriſſen war die franzöſiſche Kunſt in Gefahr, die ſtillere und reinere Schönheit der ein erhöhtes Leben harmoniſch in ſich ſchließenden Form gänzlich aus den Augen zu verlieren und damit ebenſo raſch zu ſinken, wie ſie ſich erhoben hatte. Daß ſich in der franzöſiſchen Malerei neben der romantiſchen Schule eine Richtung entwickelte, welche dieſes Ziel mit tüchtigen Kräften und mit dem ernſteſten Bewußtſein von der hohen Bedeutung der Kunſt anſtrebte, daß damit zugleich, aus der Vermittlung der beiden Gegenſätze hervorgetrieben, eine dritte Blüte anſetzen konnte: das war ein Zeichen von noch ungebrochener innerer Lebenskraft und eine Gewähr für die Zukunft.

---

*

Viertes Buch.

Die Erneuerung der idealen Kunſtweiſe.

Die religiöſe Malerei

und

die Kunſt der ſchönen Form.

Erſtes Kapitel.

Ingres und der Rückſchlag gegen die romantiſche Schule.

I.

Die ideale Kunſtweiſe in ihrer Stellung zum Zeitalter. Die klaſſiſche Umkehr in der Dichtung.

Mit faſt unbeſchränkter Macht, ſo zeigte uns das vorige Buch, beherrſchte die romantiſche Anſchauung die Kunſt der Reſtauration. Indem ſie in ihrer ſtürmiſchen Weiſe von der modernen Malerei Beſitz nahm, hatte ſie bald die klaſſiſche Schule aus dem Felde geſchlagen und damit zugleich ebenſo der künſtleriſchen Ueberlieferung wie der geſammten idealen Formenwelt den Krieg erklärt. Keinen Raum mehr ſchien für dieſe die neue Kunſt zu haben, vielmehr ihr Rahmen ganz ausgefüllt zu ſein einerſeits von der Natur in der leuchtenden Gegenwart ihrer momentanen Erſcheinung, andererſeits von den ſchwebenden Bildern der freigegebenen individuellen Phantaſie, die ſelbſt wieder in das greifbare Gewand der Realität ſich hüllten. Die ganze Welt der Dinge in ihrem wandelbaren Scheinen und Glühen, in der flüchtigen Bewegtheit ihres ewig wechſelnden Daſeins, die Welt, wie ſie das moderne Bewußtſein, der aufgewühlten Meeresfläche gleich, in tauſend Brechungen wiederſpiegelt, war zum Gegenſtand der Darſtellung geworden. Und ſo hatte dieſe den feſten Damm der Linie, der den Inhalt ruhig und ſicher in ſich faſſenden Form durchbrochen, wie ſie die Gebilde eines über die Noth und den Kampf des Zufalls erhöhten Lebens als weſenloſe Schatten verworfen hatte. Mit dem Formloſen brach das Häßliche in die Kunſt ein. Alle Umriſſe, alle Formen ſchwebten und ſchwankten in dem verſchleiernden, auflöſenden Schimmer des Lichtes. Im farbigen Ineinanderſpiel aller Erſcheinungen verzitterte und zerfloß die Geſtalt, nunmehr ohne ſelbſtändige Bedeutung,

herabgezerrt aus der Stille harmonischer Vollendung in die Hast und die Konflikte der Wirklichkeit, überfluthet gleichsam von den leidenschaftlichen Stimmungen des Gemüths und aus ihren Fugen gerissen von dem Wurf malerischer Bewegung, den die neue Anschauung ihr gab.

Allein die französische Kunst — und darin zeigt sich der umfassende, die Gegensätze in sich schließende Gesichtskreis des modernen Geistes — begnügte sich nicht mit dieser Ausbildung des malerischen Princips. Neben dieser trieb sie eine andere Richtung hervor, welche die Form im eigentlichen Sinne zu ihrem Rechte brachte, die stylvolle Bildung des menschlichen Körpers, in der sein Leben wie verklärt ist und eine über die Noth und den Zwiespalt erhobene Seele sich in das Gefäß ihres Leibes voll und friedlich bis zum Rande ergossen hat. Das formale Element, das in Géricault noch stark ausgeprägt gewesen, in seinen Nachfolgern aber rasch in den Hintergrund trat, die Linie und die Zeichnung wurden in selbständiger Weise aufgenommen und zur Grundlage einer eigenthümlichen Kunstweise gemacht von Ingres und seiner Schule und einigen ihnen verwandten Talenten.

Ihr Ziel — und darin unterscheiden sie sich sowol von den eigentlichen Romantikern als auch von Géricault — ist die Darstellung der in sich vollendeten, einen idealen Inhalt in sich tragenden Gestalt. Daraus folgen die Gegensätze, in welche sie zur romantischen Schule überhaupt treten. Sie nehmen die Ueberlieferung wieder auf und knüpfen an vergangene Kunstepochen an; sie erneuern, freilich in anderer Weise, die ausgelebte Anschauung der vorangegangenen klassischen Zeit; sie führen die antike, wie die christliche Mythe in die Kunst zurück, nicht umgegossen in die Züge modernen Wesens, wie das von den Romantikern geschehen, sondern mit ihrem eigenen Charakter; sie endlich bilden eine geschlossene, von gemeinsamem Streben, von gleicher Auffassung bewegte Gruppe, die um einen hervorragenden schulebildenden Meister zusammensteht. Auch in ihrer Wirksamkeit und in ihren Beziehungen zu den anderen Lebensformen der Zeit ist diese Kunst verschieden von der romantischen Schule. Sie kann sich nicht rühmen, der Stimmung und den treibenden Kräften des Jahrhunderts ihren vollen entscheidenden Ausdruck gegeben zu haben, da vielmehr die Weise, welcher Géricault Bahn gebrochen, den ästhetischen Bedürfnissen der Zeit entgegenkam und der Kunst wenigstens der zwanziger und dreißiger Jahre ihr bezeichnendes Gepräge gab. Langsam und in der Stille entwickelt trat sie erst nach der Julirevolution als eine ausge-

sprochene Richtung den anderen zur Seite und versinnlichte auch dann nicht in erster Linie die Ideen und Empfindungen, welche das Zeitalter bewegten. Allein, erhielt sie so von der Nahrung aus dem allgemeinen Lebensboden — deren sie übrigens nicht ganz entbehrte — nur wenig: so stand sie dagegen in um so tieferem Zusammenhange mit den großen Gesetzen, die von jeher mit dem Wesen aller bildenden Kunst unzertrennlich verbunden sind. Diese hat es vor Allem mit der sichtbaren fest umrissenen Form zu thun, in der das den Menschen treibende und erfüllende Leben sich verkörpert und verwirklicht; ihre Grundlage, daher auch die der Malerei, ist die Zeichnung, welche diese Form ihres schweren stofflichen Inhaltes entkleidet, dafür aber die in ihr schaffende Kraft zum ungeschmälerten von den Launen des Zufalls befreiten Ausdruck bringt. Darin liegt zugleich, daß die Kunst, indem sie insbesondere an die Form sich hält, ein über die Wechselfälle der Wirklichkeit erhöhtes Dasein zu ihrem vornehmsten Gegenstande macht, namentlich die Welt idealer Gestalten, in welcher sich die Phantasie der Völker die bestimmenden Mächte des menschlichen Lebens in einem geläuterten und vollkommenen Bilde vorstellt. Dieses Reiches der Formenschönheit kann die Kunst niemals ganz entbehren, wenn sie in voller Entwickelung alle ihre Kräfte bewähren soll.

Indessen, auch einem besonderen Zug des französischen Wesens entsprach die Richtung, welche Ingres und seine Schule einschlugen. Den ausgeprägten Formensinn, der dem Franzosen eigen ist, befriedigt eine Gestaltungsweise, die einen bestimmten Inhalt in sichere Linien, in eine sauber gezeichnete und abgegrenzte Erscheinung faßt. Und nur um so mehr fühlt er sich angezogen, wenn der Inhalt ein erhöhter, die Form eine geläuterte ist. Daher z. B. die Vorliebe, welche der Franzose noch heutigen Tages für Racine und Corneille, die Freude, die er an der Aufführung ihrer Tragödien hat; daher die Bewunderung, mit welcher noch die gegenwärtige Kunstkritik die Poussin und Lesueur den großen italienischen Meistern fast zur Seite stellt. Auch in der modernen Malerei trat diese Neigung, eine Zeitlang durch die Uebermacht der romantischen Weise zurückgedrängt, allmälig wieder hervor; das Bedürfniß erwachte wieder nach dem Ausdruck stillerer Empfindungen und eines reineren gesammelten Lebens in deutlich ausgeprägten formvollendeten Gestalten.

Doch so entschieden auch die ideale Kunstweise der Ingres'schen Schule der romantischen entgegenstand, in allen Punkten widerstreben konnte sie ihr doch nicht, wenn sie lebensfähig sein sollte. Zweierlei hat die letztere

der modernen Malerei als unverlierbares Eigenthum gewonnen: einmal die Befreiung von der Feſſel einer mißverſtandenen Antike und dem Zwang akademiſcher Regeln, zum zweiten die Rückkehr zur Natur und ein in ſie tiefer eindringendes Verſtändniß. Indem ihrerſeits die ideale Richtung ebenfalls Beides, allerdings in ſelbſtändiger Weiſe, vollzog, reichte ſie der romantiſchen die Hand. Ebendadurch ging ſie mit neuem belebenden Geiſte weit über die klaſſiſche Schule hinaus und trat als ein weſentliches Glied in die Entwickelungskette der modernen Kunſt ein.

Daß ſie dennoch nicht ſo unmittelbar und innig, wie die romantiſche Weiſe, die eigenthümliche Stimmung des Zeitalters zur Erſcheinung bringt, das liegt in der Natur der Verhältniſſe. In der Wirklichkeit will ſich der moderne Geiſt ſeine wahre Stätte bereiten. Aber noch iſt er erſt mitten im heißen Geſchäfte, dieſe irdiſche gegenwärtige Welt zu ſeiner ächten Heimath umzubilden, ſich im Handel und Gewerbe, in Staat, Kultur und Geſellſchaft den vollen harmoniſchen Ausdruck ſeines nun ſelbſtbewußten Weſens zu geben. Noch iſt nirgends in feſten Bildungen dieſe Einheit vollzogen, noch gährt und ſchwankt in fließenden, ſtreitenden Zügen dieſe werdende Welt, in mumienhafter Erſtarrung keilt ſich das Alte in die weichen unfertigen Formen des Neuen ein, und ſo findet der künſtleriſche Sinn überall nur verworrene, chaotiſche Gebilde, die Embryonen einer neuen entſtehenden Welt. Die ideale Kunſt aber will vollendete Geſtalten, deren Daſein im bruchloſen Einklang von Form und Inhalt zugleich ihre helle Erſcheinung im Lichte des Tages iſt. So laſſen ſich von ihrer Hand — ſchon das erſte Buch hat auf dieſen Punkt hingewieſen — die großen Intereſſen der Zeit nicht faſſen, und da doch die Darſtellung eines vollkommenen Lebens das ewige Bedürfniß des künſtleriſchen Geiſtes iſt, muß ſie in die Phantaſie vergangener Jahrhunderte ſich flüchten, um deren ideale Schöpfungen wiederaufzunehmen und neuzubeleben. Vornehmlich iſt es alſo das Reich der Mythe, das ſie der Anſchauung zurückgibt, womit ſie die Sehnſucht des modernen Geiſtes nach dem Anblick eines in ſich ſelber vollendeten Daſeins zu befriedigen ſucht. Allein thut ſie damit jenem inſofern genug, als er mit ſeinem umfaſſenden Auge auch die Phantaſiegebilde anderer Zeiten und anderer Völker begreift: ſo ſind doch dieſelben für unſere Empfindung zu weſenloſen Schatten geworden, denen nur der Proceß des Gedankens ein karges fragmentariſches Leben auf Augenblicke zu leihen vermag. Dieſe vollkommenen Geſtalten, wir glauben ſie nicht nur nicht mehr, wir ſind ſogar hinter ſie gekommen und haben mit kühler

Beobachtung entdeckt, daß die Seele, die aus ihnen leuchtet, ein in Wahrheit längſt verloſchenes, nun künſtlich wieder angezündetes Licht iſt. Stolz ſind wir darauf, daß uns derlei Blendwerke nicht mehr den Sinn bethören; und für ihre Wiedergeburt aus zweiter Hand ſollten wir uns wieder erwärmen können?

Nein, ſicher kann die Darſtellung dieſer Welt, ſo vollendet ſie auch ſei, die Seele, das Leben unſeres Jahrhunderts nicht in ſich faſſen. Sie geht abſeits von der weiten Heerſtraße, auf der die eigentlichen Kräfte der Zeit kämpfend und ringend ihrem großen Ziele zurücken, auf einſamem Pfad in ein traumhaftes Geiſterreich, wo in dem Lichte eines blaſſen kühlen Tages die heidniſchen wie die chriſtlichen Götter, nicht erfüllt und getrieben von dem Blute ſinnlichen Lebens, mit unhörbaren Schritten daherſchweben: nicht mehr die Ideale der menſchlichen Seele mit verklärtem Leibe, ſondern nur noch bloße Formen des Schönen. Allein ſollen wir ſie ſchelten, daß ſie dieſe noch aufſucht, uns wenigſtens im Bilde das reine Glück, den Adel und die heitere Vollendung eines von den ſchwülen Wirren des Tages unverkümmerten Daſeins zu zeigen? Es iſt eines der unverlierbaren Vorrechte gerade der bildenden Kunſt, uns immer auf's Neue die Gewißheit zu geben von der Schönheit des Leibes, der in einfachem ſtill befriedigten Sein eine auch im Schmerz noch ungebrochene Seele feſtgeſchloſſen in ſich trägt. Zudem hat ſie die Aufgabe, dieſe Schönheit als das Ideal unſeres äußeren Lebens uns greifbar nahe zu bringen, indem ſie aus der neuen Anſchauung heraus ſie verjüngt und ihr den Charakter urſprünglicher Natur auf's Neue zurückgibt. So haben jene Geſtalten, mögen ſie auch für die Phantaſie des Jahrhunderts eingewanderte Gäſte ſein, doch im Reiche des dem Moment entrückten und allen Zeiten gemeinſamen Geiſtes ihr angeborenes Bürgerrecht. Zugleich übt nothwendig eine ſolche Richtung durch den Ernſt und die Strenge, womit ſie die natürliche Geſtalt in das Reich des Ideals zu erheben und dabei mit den charaktervollen Zügen des Lebens die Formenſchönheit in Einklang zu bringen hat, auf die geſammte Kunſt ihrer Tage einen bildenden und läuternden Einfluß. Durch ihr Muſter führt ſie die in's Regel- und Geſtaltloſe ausſchweifende Phantaſie in die ſicheren Grenzen deutlicher und durchbildender Geſtaltung zurück, nimmt ſie das ſich ſelber und ſeinen zügelloſen Antrieben überlaſſene Talent in eine ſchulende Zucht.

Doch auch mit dem allgemeinen Leben der Zeit ſtand dieſe Kunſtweiſe nicht ganz außer Zuſammenhang. Das nähere Verhältniß zwar, in welches

das Julikönigthum zur bildenden Kunst trat, begünstigte unmittelbar nicht sie, sondern eine andere Richtung, von der später die Rede sein wird. Aber doch kam die veränderte Lage der Dinge auch ihr zu Statten. Mit der Julirevolution war dem romantischen Ungestüm, der Sturm- und Drangperiode in der Dichtung und Malerei gleichsam die Spitze abgebrochen, wenn sich auch die Bewegung, einmal im Zuge, noch über diesen Zeitpunkt fortsetzte. Der innerlich tobende Strom hatte sich zum Theil wenigstens nach Außen ergossen; der freien Entwickelung der individuellen Kräfte war nun im öffentlichen Leben offene Bahn gegeben, und so brauchten sie nicht mehr für ihre Aufregungen und für die Triebe des unruhigen Gemüths in der Literatur und Kunst einen Tummelplatz zu suchen. Nach den Stürmen von 1789, nach dem Umschlag von Macht und Elend unter dem Kaiserreich, nach der allgemeinen Erschlaffung und der Windstille unter der Restauration schien endlich das französische Volk in den Hafen einer gesicherten und seiner Natur entsprechenden Staatsform eingelaufen zu sein. Friede nach Außen, ruhige und maßvolle Fortbildung der inneren Zustände zu Freiheit und Wolstand: das war die Parole, welche der neue Staat ausgab. So waren die Ideen des Umsturzes, welche seit 89 in den Köpfen wühlten, nun endlich abgekühlt, denn das Ziel, dem sie zudrängten, schien erreicht: ein Königthum, nicht mehr als die blinde und überkommene Herrschaft der Legitimität, sondern als die freigewählte und stellvertretende Spitze des Bürgerthums, das daher die Meinungen freigab, die politischen Bedürfnisse zu befriedigen, die socialen Verhältnisse zu reformiren versprach und doch die Last der Selbstregierung dem Einzelnen abnahm. Begreiflich, daß unter diesen Umständen allmälig auch im Bereiche der Kunst ein gewisses Verlangen sich kundgab nach Klarheit und Bestimmtheit der Form, nach einem wolgeordneten und abgewogenen Maß der Darstellung. Wir haben gesehen, wie die französische Romantik — im Unterschiede von der deutschen — von Grund aus revolutionär war; eine Kunst des Widerstandes, des Kampfes, der entfesselten subjektiven Kraft im Konflikt mit den Satzungen des im Herkommen verfestigten Geistes. Daher der abenteuerliche und leidenschaftliche Zug, der in ihre Schöpfungen kam, die unruhvolle Heftigkeit, welche nicht selten die Linie der künstlerischen Form übersprang oder zum gleichgültigen Mittel der rein malerischen Erscheinung herabsetzte, und im Uebermuth der Willkür die Gattungen vermischte. Der Rückschlag gegen dieses Uebermaß blieb nicht aus und verschaffte einer anderen Anschauung freieren Spielraum, wenn er auch die Kraft nicht hatte,

der Bewegung, welche in den jungen Talenten zu tief gewurzelt war und in das ganze geiſtige Leben zu mächtig eingegriffen hatte, mit einem Male ein Ziel zu ſetzen. Allmälig, etwa ſeit der Mitte der dreißiger Jahre, tritt in die geſammte Kunſt eine gewiſſe Ruhe und Mäßigung ein. Die gewaltſamen Stoffe werden immer mehr aufgegeben, an die Stelle der ungeſtümen maßloſen Behandlungsweiſe ſetzt ſich eine ſtrengere, die Form ſorgfältiger ausbildende Auffaſſung. Damit mildern ſich auch die Gegenſätze und läßt der Kampf nach, der vorher in regelloſem Wechſel die verſchiedenen Richtungen bald einanderzubewegte, bald nur um ſo heftiger gegeneinanderſpannte.

In der Dichtung war es das Drama, in dem zunächſt dieſe Reaction vor ſich ging. Der gräßlichen Kataſtrophen in den Stücken von Victor Hugo und A. Dumas, ihrer unglaublichen Ungeheuerlichkeiten, die abwechſelnd in phantaſtiſchem Aufputz und in dem nachläſſigen Kleide gewöhnlicher Naturwahrheit erſchienen, des materiellen Aufwandes an pomphafter Inſcenirung, am antiquariſchen Rüſtzeug der Koſtüme und Dekorationen, vor Allem aber der wilden Formloſigkeit in der Kompoſition wurden die Gebildeten wenigſtens Mitte der dreißiger Jahre herzlich müde. Man ſehnte ſich wieder nach dem gemeſſenen Ausdruck einfacher Gefühle und nach dem geregelten Gange einer künſtleriſch abgerundeten Handlung. Racine und Corneille, nachdem ſie ſo lange die dramatiſchen Ideale der Franzoſen geweſen, waren wol von den Romantikern ihres Anſehens entkleidet worden; aber noch wirkte, wenn auch nur unter der Decke, die alte Neigung fort für ihre dem franzöſiſchen Sinn angepaßte klaſſiſche Behandlungsweiſe der antiken Stoffe. Da war es eine Schauſpielerin, die Rachel (erſtes Auftreten in einer Hauptrolle 1838), welche mit unleugbarer wahrhaft genialer Begabung die alten Dramatiker auf der Bühne zum zweitenmale aufleben ließ. War ſeit faſt einem Jahrzehnt das Théâtre français verlaſſen und die Porte St. Martin der Sammelplatz eines aus allen Klaſſen gemiſchten Publikums geweſen: ſo ſtrömten nun die höheren und mittleren Stände wenigſtens mit heller Begeiſterung für die wiedererweckte klaſſiſche Tragödie in jenes zurück. Indeſſen in durchgängigem Gegenſatz zur romantiſchen Poeſie ſtand dieſes erneuerte Drama nicht. Vielmehr lieh demſelben die lebensvolle Verſinnlichung, welche die Rachel ihm gab, gewiſſe mit jener verwandte Züge, und gerade dies gab der Darſtellung einen für das Publikum ſo anziehenden Reiz. So zeigte ſich auch hier, was wir in der Malerei finden werden: daß nämlich die ideale

Kunstweise die ächten Eigenschaften, welche die Romantik ausgebildet hat, weil sie im Wesen des modernen Geistes begründet sind, gleichfalls aufnehmen muß. Mit einem klassischen Wurf in Haltung und Geberde, den sie selbst in die Gewandung zu bringen wußte, verband die Rachel eine natürliche und hinreißende Schilderung der Leidenschaft und eine der Realität fein abgelauschte, die Rolle eigenthümlich kennzeichnende Darstellung*).

Merkwürdig, daß es das Talent einer Schauspielerin war, das der klassischen Reaction in der Dichtung den ersten Ausdruck gab. Darin zeigte sich doch, daß auf der Seite derselben nicht in erster Linie die productive Kraft des Jahrhunderts stand, die vielmehr in der romantischen Weise und in der die Gegensätze vermittelnden Richtung, auf welche noch die Rede kommen wird, voll und ungeschwächt sich aussprach. Für den Franzosen aber ist die Rückkehr zu den antiken Stoffen und dem Pathos der klassischen Behandlung, wie sie seit dem Zeitalter Ludwigs XIV. zum nationalen Muster geworden war, ein bezeichnender Zug seiner ästhetischen Anlage. Auf die Dauer kann er das Alterthum und dessen regelrechte, die Form abrundende und ausfeilende Darstellung nicht entbehren. Und so war doch auch jetzt jene Reaktion stark genug, um der Verjüngung Racine's und Corneille's eine eigene Poesie auf dem Fuße folgen zu lassen, die eine Weile wenigstens nicht geringere Triumphe feierte, als früher die romantischen Dramen. Es war eine Lucretia (nach der Erzählung des Livius), das Werk des jungen Dichters Ponsard, das 1843 einen ungewöhnlichen Erfolg erlebte, ja die in Masse zuströmenden Zuschauer zu begeistertem Beifall fortriß. „Das Publikum, so schreibt ein Berichterstatter jener Tage, ermüdet von jenen regellosen und gewaltsamen Abenteuern (der romantischen Stücke), fand sich mit Entzücken inmitten einer ruhigen durchdachten gehaltenen Dichtung wieder, in der die Einfachheit die Einbildungskraft nicht beeinträchtigt und deren Mäßigung ihre Kraft verdoppelt." Nicht hoch genug wußte man dem Dichter „die Klarheit des Inhaltes und

*) Die Mängel ihres Spiels sind für unsere Betrachtung nicht von Interesse. Abgesehen davon, daß es ihr an der Fähigkeit gebrach, die zarteren Empfindungen einfach und überzeugend wiederzugeben, verfehlte sie nicht selten die Durchbildung der Rolle durch den schroffen und unvermittelten Wechsel zwischen der absichtlich nachlässigen, vertraulichen Darstellungsweise der ruhigen Scenen und einem wahrhaft dämonenhaften Ungestüm in den erregten Momenten. Durch diesen Kontrast suchte sie auf das Gemüth des Beschauers nur um so heftiger zu wirken, und hierin allerdings entnahm sie mehr der Romantik als gut war.

die Gediegenheit der Form" anzurechnen; man rühmte das emſige Studium der antiken Vorbilder, wie der ſtrengen Schule der franzöſiſchen Dramatiker, die ja als gleich muſterhaft galt. Läßt ſich indeſſen aus der neuen Tragödie dieſe noch mehr herausfühlen, als jene: ſo iſt doch auch der Einfluß der modernen Anſchauung merklich, welcher eben die Romantik Bahn gebrochen hatte, und ſicher iſt gerade ihm ein nicht geringer Theil des Erfolges zuzuſchreiben. An die Stelle der typiſchen Figuren des klaſſiſchen Dramas ſuchte Ponſard individuelle Charaktere zu ſetzen, deren Reden und Thun das Gepräge ihrer eigenen Ideen und Empfindungen trägt; zugleich will er durch den Lokalton der Sittenſchilderung und die realiſtiſche Behandlung der vertraulichen Scenen, in denen das dramatiſche Pathos mehr zurücktritt, den antiken Stoff unſerer Phantaſie nahe bringen. Auch fügte er, obwol er ſich im Ganzen ziemlich treu an die Handlung und die Perſonen hielt, wie ſie von Livius überliefert ſind, doch einzelne Züge hinzu, die weit mehr im Charakter der modernen Gefühlsweiſe, als der antiken ſind. Mehr übrigens noch als er nahmen ſeine wenigen Nachfolger von den romantiſchen Neuerungen in die Darſtellung klaſſiſcher Stoffe auf, wie denn z. B. in der Valeria von Maquet und Lacroix, die 1851 mit Beifall aufgeführt wurde, die Meſſalina als die tugendhafte Gattin des Claudius erſcheint, dagegen ihre Laſter auf ihre (fingirte) Zwillingsſchweſter Lycisca geſchoben werden: daher ein Spiel von Ränken und tragiſchen Verwechſelungen, dem die Rachel durch die Virtuoſität, mit der ſie zugleich beide kontraſtirende Rollen ſpielte, ſeinen eigentlichen Reiz gab. Man ſieht, das Intereſſe am klaſſiſchen Drama war nicht mehr rein und mit anderen Neigungen verſetzt. Auch wendete ſich Ponſard ſelber in ſeinen ſpäteren Stücken (Agnes de Meranie, Charlotte Corday) dem Mittelalter und der neueſten Zeit zu. Hier ging er gleichfalls, im Gegenſatz zu der bunten und aufgeregten Mannigfaltigkeit der Romantiker, auf die gehaltene Darſtellung einfacher Empfindungen und Konflikte aus nach dem überlieferten Kanon der dramatiſchen Kunſt; ein Zug, in dem ſich wieder die Verwandſchaft mit jener Richtung der modernen Malerei zeigt, die ebenfalls Stoffe der neueren Geſchichte aus einem ähnlichen Geſichtspunkte behandelte. Allein mit dieſen Verſuchen gewann Ponſard nicht denſelben Beifall, wie mit ſeiner Lucretia. Noch fühlbarer als in dieſer war in jenen der Mangel an einer urſprünglichen die Vorgänge und Charaktere tiefer verknüpfenden Kraft der Leidenſchaft; nahm man aber bei der antiken Fabel dieſes Uebermaß von klaſſiſcher Kühle mit in den Kauf, ſo fand man

es nun bei jenen bewegteren Stoffen unerträglich. Schließlich zeigte ſich, daß es mehr der Gegenzug gegen die romantiſche Strömung geweſen war, der dem Dichter eine begeiſterte Anerkennung eingebracht hatte, als ſeine eigene Kraft. Die neue Poeſie, deren Haupt er zu ſein ſchien, ſtellte ſich in Wahrheit nicht ein, und das klaſſiſche Bedürfniß mußte nach wie vor bei Corneille und Racine ſeine Befriedigung ſuchen. Die jüngſten Werke Ponſards gehören einem anderen Kreiſe an, und ebenſo beruht ein Verſuch, den er und verwandte Talente in den fünfziger Jahren machten, die Antike in der Schilderung ihrer Sitten und ihres Kleinlebens für das Luſtſpiel zu verwerthen, auf einer anderen Richtung des modernen Kunſtlebens, als jener klaſſiſche Rückſchlag: einer Richtung, die ſich in der Malerei ebenfalls ihren Ausdruck gibt. So trat jener in der That vom Schauplatz der Bühne ebenſo raſch wieder ab, als er aufgetaucht war. Ohnehin war das größere Publikum kaum von ihm berührt worden; dieſes zogen immerfort die reich ausgeſtatteten Schauerſtücke nach der Porte St. Martin und dem Ambigu comique, und als neuerdings unter dem zweiten Kaiſerreich die Ader der romantiſchen Produktion zu verſiegen begann, da holte man die Greuelſcenen aus den dreißiger Jahren wieder hervor, um die bei der Erſchlaffung des öffentlichen Lebens nach Erſchütterung gleich begierigen Nerven des mittlerweile herangewachſenen neuen Geſchlechtes mit denſelben Reizmitteln zu ſpannen und aufzuregen.

Anders ſtellte ſich die Sache in der Malerei. Einmal iſt, wie wir geſehen, die ideale Formenſchönheit, die vollendete Erſcheinung der den Leib maßvoll bewegenden Seele, zu allen Zeiten ein unveräußerliches Recht der bildenden Kunſt; und dann trat mit Ingres und ſeiner Schule, außer der nun tiefer verſtandenen Antike, ein neues belebendes Vorbild in die franzöſiſche Malerei ein. Begründet ſo in dem Weſen der Kunſt, in dem Formenſinn des franzöſiſchen Stammes und in dem vielſeitigen alle Anſchauungsweiſen umfaſſenden Charakter der modernen Malerei, ſpielt in dieſer jene Richtung mit nichten eine vorübergehende und untergeordnete Rolle. Vielmehr bildet ſie in der Entwickelung derſelben ein hervorragendes Glied, das zwar nur in einem beſtimmten Zeitraum neben andere Hauptrichtungen mit anerkanntem Anſehen ſich ſtellt, aber in ſeinen Anfängen wie in ſeinen Ausflüſſen durch die ganze Kette ſich verfolgen läßt und ſeine Wirkungen von den dreißiger Jahren bis in die neueſte Zeit erſtreckt: das ſeinen vornehmſten Vertreter in einem Talent erſten Ranges gefunden hat, welches von den Franzoſen immer unter den Beſten ihrer

Künſtler genannt wird und, durch alle Perioden der modernen Malerei durchlaufend, vom Beginn des Jahrhunderts bis auf unſere Tage mit ungeſchwächter Kraft thätig iſt.

2.

Ingres.

In demſelben Salon von 1819, in welchem Géricaults radeau Künſtler und Beſchauer lebhaft beſchäftigte, regten zwei Bilder von einem Schüler Davids, denen ein guter Ruf von Rom, wo ſie entſtanden, vorausgegangen war, die Kritik zu entgegengeſetzten Urtheilen auf. Es waren eine Odaliske und die Befreiung der an den Felſen geſchmiedeten Angelika durch Rüdiger (nach Arioſt, im Luxembourg) von Ingres*). In ihnen zeigte ſich innerhalb der idealen Richtung eine ganz neue Anſchauungsweiſe. Zwiſchen den Gegenſätzen, welche einerſeits die von David überlieferte Art, andererſeits der Realismus Géricaults und die Lyoner Anfänge der romantiſchen Kunſt bildeten, ſah die Kritik, die damals faſt durchweg noch für die klaſſiſche Richtung Partei nahm, ein Neues entſtehen, und da ſie es nicht begriff, blieb ihr nur die Entrüſtung über den Abfall von den Grundſätzen des Meiſters übrig. In der Odaliske — ſchon das Motiv erſchien als ein Verbrechen gegen die pathetiſche Größe der klaſſiſchen Schule — zeigte ſich ein Zurückgehen auf die einfache Schönheit und Fülle der Natur, welche in der Erſcheinung ruhig ſich ſelbſt genießt und die klaſſiſche Linie frei und ſpielend bald einhält, bald überſchreitet. In's Orientaliſche ſpielt hier der griechiſche Idealtypus; eigenthümlich, der überlieferten Weiſe entgegen iſt die Wendung der ſchlanken nackten auf Kiſſen geſtützten, in weicher träumeriſcher Ruhe halb liegenden Geſtalt, die Wellenlinie des Rückens dem Beſchauer zugekehrt und ebenſo den mit einem Turban umſchlungenen Kopf mit dem etwas ſtumpfen Ausdruck ſchmachtender Wollüſtigkeit ihm zugebogen. So wirkt nur durch ſich ſelbſt, in der Mitte zwiſchen ſinnlichem Reiz und idealer Formvollendung, die Schönheit des nackten Weibes. War hier zum Vorbild der Antike offenbar ein ganz anderes hinzugetreten: ſo ſprach gar aus den Geſtalten der Angelika und des

*) Die in den Jahren 1801—1851 entſtandenen Werke von Ingres ſind von Magimel geſtochen in einer geſchloſſenen Sammlung herausgegeben worden. Außerdem ſind die Odaliske und die Angelika von Sudre lithographirt.

Rüdiger etwas von dem bisher kaum gekannten Zauber der romantiſchen Phantaſie. Auch hier neben der Formenreinheit, die an griechiſche Kunſt erinnerte, der Wurf einer gewiſſen natürlichen Bewegung. „Ein Marmorbild", wie es beim Dichter heißt, „wie durch Künſtlers Hand an die Felſenwände angefügt", und doch von greifbarem gegenwärtigem Leben, im ſtark zurückgebogenen Halſe, den halbgeſchloſſenen Augen, dem Zucken des Mundes von tiefem Schmerzensausdruck, und doch darüber den Blick hinwegführend durch den anmuthigen Fluß und die eigenthümliche holde Haltung des Körpers: ſo iſt die nackte Angelika eine anziehende Miſchung von klaſſiſcher Schönheit und faſt moderner Natürlichkeit der Empfindung und Geſtalt. Auch in dem kräftigen, aber maßvollen Schwung des vom Hippogryphen durch die Lüfte getragenen Rüdiger iſt nichts von dem hergebrachten Pathos, ſondern eine voll ausgeprägte, dabei über das Gemeine erhobene Natur, während in ſeinem Roß und dem aus dem Meer auftauchenden Ungeheuer die märchenhafte Stimmung des Ganzen deutlich noch einmal anklingt. Zu dem Allen kommt der beſondere Reiz der meiſterhaften, die Form des Körpers in der Linie, wie in der Modellirung mit bewundernswerther Sorgfalt durchführenden Behandlung. Denn hierin, um es gleich von vornherein zu ſagen, hat der Künſtler ſeine eigentliche Stärke. Ein Mangel aber war in den Bildern, und der lag wol auch der damaligen Kritik im Sinn, wenn er ihr gleich nicht deutlich in's Bewußtſein trat. Mit der Idealität der Form hatte Ingres die natürliche Fülle des Lebens zu verbinden geſucht, dabei aber das lebensvolle Leuchten und Glühen des farbigen Scheins nicht zu treffen vermocht. Gleichmäßig und einförmig iſt ein blaſſes Licht über die Körper ausgebreitet, wie um jede Stelle der ſchönen Leiber dem Auge entgegenzuhalten, durch keinen gemeinſamen Ton vermittelt ſtehen die faſt trockenen Lokalfarben — wenn auch nicht unharmoniſch — nebeneinander; ebenſo fehlt es an der körperhaften Sattheit der Töne, namentlich dem Fleiſch an der pulſirenden Wärme und Saftigkeit.

Wie dieſe Bilder dem Publikum ungewohnt und überraſchend kamen, ſo war der Künſtler ſelber nur Wenigen bekannt und dieſe Wenigen hatten Anderes von ihm erwartet. Der junge Ingres (Jean-Auguſte-Dominique, geb. 1781 zu Montauban im ſüdweſtlichen Frankreich) war, nachdem er, früh zum Maler beſtimmt, in Toulouſe den erſten Unterricht erhalten, in Davids Atelier gekommen und hatte als deſſen Schüler 1801 mit ſeinem „Achilles, der die Geſandten Agamemnons empfängt", den großen römiſchen Preis

gewonnen. Als er dann — einige Jahre durch die Zeitverhältniſſe zurückgehalten — 1805 oder 6 endlich nach Rom in die franzöſiſche Akademie zog, begleiteten ihn, deſſen Talent ſelbſt vom Lehrer hochgeſchätzt wurde, die Hoffnungen der Schule. Von hier aus hatte er während der unruhigen napoleoniſchen Zeit wenig von ſich ſehen und hören laſſen, doch erwartete man noch unter der Reſtauration, da die klaſſiſche Kunſt immer mehr herunterkam, den kühnen Neuerungen gegenüber von ihm als einem Nachfolger Davids ein nur um ſo entſchiedeneres Feſthalten an dem Vorbilde des Meiſters. Ingres aber, der ſich ſchon in Toulouſe für Raphaels Madonna della Sedia begeiſtert hatte, als Schüler Davids dem plaſtiſchen Ideal deſſelben das Gemachte und Lebloſe wol anfühlte und in jenem Preisbilde ſich, wenngleich erſt zaghaft, der Natur mehr zuzuwenden begann — Ingres hatte inzwiſchen von der Weiſe des Lehrers ſich faſt völlig losgelöſt, wenn er auch deſſen allgemeinen Grundſätzen, ſeiner ernſten und großen Auffaſſung der Kunſt noch treu blieb. Schon in einer „Badenden“ von 1802 zeigte ſich, und nicht ohne Erfolg, das Beſtreben, die antike Form an der Natur zu verjüngen oder vielmehr die Natur in ihrer Fülle und Wahrheit und doch auch, gleich der Antike, in geläuterter formvollendeter Erſcheinung wiederzugeben.

Raſch und deutlich prägte ſich ihm dieſes Ziel in Italien aus, wo er in der Stille, von der Welt unbemerkt und um die Beſtrebungen, welche ſeine Zeit bewegten, unbekümmert, nur ſeinen Studien lebte. Das antike Ideal für ſich allein genügte ihm nicht, am wenigſten in der plaſtiſchen Form aus der Römerzeit, die ſich David zum Muſter genommen, und andererſeits ſtieß die bloße ungebildete Natur ihn ab. Schon damals ging es ihm auf und ſein ganzes Weſen erfüllte ſich mit der Einſicht, daß erſt von den italieniſchen Meiſtern die Malerei ihren rechten und vollen Ausdruck erhalten, daß in ihnen die Schönheit eine ächt maleriſche und noch etwas ganz Anderes ſei, als die plaſtiſche. Allein ſo raſch auch ſein Talent ſich zur Reife entwickelte, es brauchte Zeit, bis er mit der That dieſer Einſicht nachkommen konnte. Zunächſt ſuchte er die Fehler ſeiner Schule, das unächte Pathos und die geſpreizte Würde der Form, ſich völlig abzuthun. Er ſtrebte durch einfache Motive nach der einfachen Schönheit, ſowol nach derjenigen, welche als den naiven Einklang von Sinnlichkeit und Seele das ſinnige Auge aus der Natur entbindet, als nach dem Vorbilde, das die griechiſche Anſchauung des Blütealters für alle Zeiten hingeſtellt hat. Es war gerade damals, daß man mit den größten Werken griechiſcher Kunſt näher

bekannt wurde; Lord Elgin brachte die Schöpfungen des Phidias nach Rom und Thorwaldsens Jason, der zuerst nach diesem Muster gebildet war, bezeichnet den Einfluß dieser neuen Entdeckung auf die ganze gleichzeitige Kunst. Nun erst sah man, daß die Antike die Gestalt in ihrer vollen Natürlichkeit, gleichsam in ihrem Fleisch und Blut, ebenso wie in ihrem inneren Bau zu fassen und doch in das klare kühlende Wasser idealer Formenreinheit zu tauchen verstanden hatte. Da war ja das Ziel erreicht, das Ingres vorschwebte und so wirkten auf ihn jene Anregungen um so stärker zurück. Drei Werke aus dem Jahre 1808 kennzeichnen diese Periode: die Venus Anadyomene (vollendet erst im Jahre 1848), der Oedypus vor der Sphinx und wieder eine nackte weibliche Figur im Bade. Noch ist in ihnen die plastische Auffassung vorherrschend, aber erwärmt und schon dem Malerischen genähert durch den Hauch eines natürlichen eigenthümlich empfundenen Lebens. Namentlich ist der Oedipus, vor der Sphinx stehend und ihr das Räthsel lösend, in der Linie und im Fluß der Formen griechisch gedacht und doch von einem bestimmten der Realität abgelauschten Charakter, trefflich durchgebildet in der Form und von ausdrucksvoller Geberde und Haltung. Von einer gewissen Absichtlichkeit freilich, einem Suchen nach eigenthümlicher Schönheit ist die Gestalt nicht freizusprechen: ein Zug, den ich näher zu berühren habe, wo von den Mängeln des Künstlers die Rede ist.

Bald befriedigte indessen seine immer mehr auf das Malerische gerichtete Phantasie die blos plastische Form nicht mehr. Hatte er in der Antike Phidias als das einzig wahre Muster erkannt, so sah er nun allein in Raphael den vollendeten Ausdruck und das Ziel seiner Kunst. Es war ungefähr um dieselbe Zeit, daß die Erneuerer der deutschen Kunst, die Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow, zu den Vorbildern der florentinischen, umbrischen und römischen Schule zurückgriffen, um die Malerei in dieser frischen Quelle von den Ueberresten des Zopfs völlig zu reinigen. Aber in ihnen spukte mehr oder minder das deutsche romantische Wesen; indem sie sich bemühten, der Kunst zugleich durch einen tieferen Inhalt und seinen seelenvollen Ausdruck aufzuhelfen, und auch dafür bei den italienischen Meistern Rath suchten, wurden sie diesen gegenüber unfrei und meinten — zum Theil wenigstens —, in der noch gebundenen Innigkeit der Präraphaeliten das wahre Muster zu haben. Vor einer derartigen Verirrung bewahrten Ingres sein ausgeprägter Formensinn und die künstlerische Vorbildung, die er sich in Davids Atelier erworben hatte. Er hielt sich treu

an Raphael, den Meister, der in der Schönheit der Linie und dem zu edler Anmuth beruhigten Maß der Formen die Antike mit der neuen malerischen Anschauung gleichsam vermählte, der in der Gestalt die reale Lebensfülle der Natur mit den Zügen eines idealen Daseins zu verbinden wußte. Nicht übrigens darum war es ihm zu thun, des Urbinaten Weise nachahmend sich anzueignen; sondern er bestrebte sich, die Natur ebenso wie dieser zu sehen und sie nach seinem mustergültigen Beispiele in den künstlerischen Schein zu erheben.

So durch sein Studium dem Zeitalter der Renaissance zugewendet, verschmähte er auch die Stoffe nicht, die ebendamals als malerische Motive zu geschichtlichen Sittenbildern von der modernen Kunst mit Vorliebe aufgenommen wurden. Zwar ging er auch in dieser Gattung auf durchbildende Vollendung der Form aus, daher er meistens einen einfachen Vorgang mit wenigen Figuren in Scene setzt, das Beiwerk zurückdrängt und den Gestalten den Wurf einer edlen Haltung und Bewegung zu geben sucht. Aber doch bewährte er hier zugleich eine malerische Fähigkeit, indem er den ganzen Charakter der Zeit, die äußere Stimmung und Lokalfarbe nicht nur im Kostüm, sondern auch im Wesen und Gebahren der Personen und in der Gesammterscheinung des Bildes zu treffen wußte. Seine ersten Bilder der Art waren vom Jahre 1814: Don Pedro von Toledo erweist dem Degen Heinrichs IV., der von einem Pagen durch die Galerie des Louvre getragen wird, knieend seine Verehrung; dann Raphael mit der Fornarina*). Auch später, überhaupt in den verschiedenen Perioden seines langen Lebens, griff Ingres bisweilen noch zu dieser Gattung, wenn er gleich in ihr sein Talent nicht zur vollen Geltung bringen konnte. Allen den hierhergehörigen Werken sind jene Züge gemeinsam; sie zeichnen sich zudem aus durch die saubere sorgfältige Ausführung, welche mit liebevoller Hand auch das Kleinste in deutlich ausgebildeter Erscheinung wiedergibt. Der Künstler schien sich in diesen Genrebildern einen Augenblick mit den Romantikern zu berühren; die derartigen Gemälde, die er in den Salons von 1822 (der in Paris einziehende Carl V. empfängt die Schöffen der Stadt; Philipp V. von Spanien überreicht dem Marschall von Berwick den Orden des goldenen Vließes) und 1824 (Heinrich IV. empfängt mit seinen Kindern spielend den spanischen Gesandten; der Tod Lionardo da Vinci's in den Armen

*) Gestochen von Pradier.

Franz I.)*) ausstellte, erwarben ihm auch von jenen einen gewissen Beifall. Hier hatte er ihnen bewiesen, daß er das Gewand und die Kulturformen sowol wie die Gesittung der geschichtlichen Zeiten zu schildern vermochte, und zwar nicht blos die künstlerische Epoche der Renaissance, sondern auch das prunkende Jahrhundert Ludwigs XIV. und der Allongeperrücken. Noch neuerdings, in den fünfziger Jahren hat er das Letztere in seinem „Ludwig XIV. und Molière" vortrefflich charakterisirt. Das Bild — dem Théâtre français, das dem gefeierten Künstler ein- für allemal freien Eintritt gegeben, zum Geschenke bestimmt — stellt den Moment dar, da der König mit dem Dichter am gemeinsamen Tische vor den eintretenden und sich verbeugenden Edelleuten frühstückt, um diese, welche über die Tischgenossenschaft Molières sich beklagten, zu beschämen. In der That sind nicht nur die Stellungen, Manieren und Kostüme der Hofleute treu nach der Weise jener Zeit, sondern auch in dem Gemisch von Eleganz und Würde in der Person des Fürsten, in der Anordnung und in den verschiedenen Charakteren der Figuren das ceremonielle Wesen der Epoche überzeugend ausgeprägt. Die Hinneigung aber, welche Ingres namentlich um die Wende der zwanziger Jahre zur romantischen Kunstweise zeigte, schien sogar mächtig genug, ihn nach dem Vorbilde der Venetianer, besonders Tizians, in die Spuren der Koloristen zu treiben. Die beiden Genrebilder, in denen er 1814 und 1821 den Pabst (Pius VII.) in der sixtinischen Kapelle, umgeben von den Würdenträgern der Kirche darstellte**) — ein in unserem Jahrhundert allerdings einziges Schauspiel von koloristischem Reiz und Pomp — haben eine Färbung von tieferem satterem Ton, von mehr Wärme und Pracht, als sonst dem Künstler eigen ist.

Indessen alle diese Werke unterscheiden sich doch von denen der romantischen Schule in ganz wesentlichen Zügen. Für Ingres ist das anekdotenhafte Motiv nur ein Anlaß zur Mannigfaltigkeit charaktervoller Formen und zu malerischen Gestalten, die, bei aller Realität, durch die edle Bildung der Köpfe und Körper über die Alltäglichkeit hinausgehoben sind; daher er wol auch eine Situation wählte, die sich im Bilde nicht einmal wirksam aussprechen läßt, und andrerseits bisweilen seinen Figuren für so leichte Begebenheiten zu viel Würde und Pathos der Bewegung mitgibt. Zudem ist es ihm ebenso wenig um die Versinnlichung ungestümer Leiden-

*) Beide gestochen von Richomme.

**) Dasjenige aus dem Jahre 1814 lithographirt von Sudre.

ſchaften zu thun, wie um das Schimmern und Blinken der Stoffe, das Farbenſpiel von Seide und Sammet. Seine Kunſt hat andere Zwecke: zugleich mit jener ausdrucksvollen Durchbildung der Form die tieferen Züge der individuellen Natur feſtzuhalten und ihr das Gepräge der Welt, in der ſie lebt, aufzudrücken; eine Verbindung der beſonderen zeitlichen Erſcheinung mit der von aller Zeit befreiten Schönheit der Geſtalt. Von den Bildern, welche durch ihre Gegenſtände der Romantik ſich nähern, iſt daher ſeine Francesca v. Rimini, wie ſie den Kuß ihres geliebten Paolo empfängt (im Hintergrunde hereintretend und das Schwert ziehend Malateſta, nach dem 5ten Geſang von Dante's Hölle)*), das vollſte Zeugniß ſeines Talentes (im Muſeum von Nantes). Der einfache Vorgang voll tiefer und anmuthiger Empfindung ließ von der Hand des Malers ſich faſſen, und eben, was Ingres vermochte, war hier ſeine Aufgabe: in der innigen Beziehung der edlen jugendlichen Figuren Charakter mit Schönheit, natürliche ausdrucksvolle Bewegung mit der Reinheit der Form zu verbinden.

Vergleichen wir alle dieſe Bilder, jene im Salon von 1819 ausgeſtellten miteinbegriffen, welche die Merkzeichen des raphaeliſchen Studiums unverkennbar an ſich tragen: ſo zeigen ſich in allen, bei noch ſo verſchiedenem Inhalte, dieſelbe Anſchauung der Form, dieſelben Grundſätze der Behandlung, dieſelbe Sorgfalt der Ausführung. Noch war der Meiſter, obwol in Rom geſchätzt, in Frankreich ziemlich unbekannt und einer ſpäteren Zeit gehören die Werke an, die ihn berühmt gemacht haben. Und doch iſt ſchon in jenen die Natur ſeines Talentes voll ausgeſprochen, das Ziel, das er anſtrebte, erreicht, die Kraft, die er beſaß, verwirklicht. Seine ſpäteren Werke waren bedeutſamer, weil die Aufgabe eine größere war, nicht weil ſeine Anlage zu höherer Reife ſich entwickelte. Es iſt ein dieſem Maler eigener Zug, daß er früh die Ausbildung, die ihm überhaupt möglich war, erreichte und dann auf dieſer Stufe durch faſt zwei Menſchenalter bis auf den heutigen Tag geblieben iſt, ohne merklich höher zu ſteigen, aber auch ohne herabzugehen. In der That nicht unbegreiflich, wenn man erwägt, daß er abſeits von der Wirklichkeit und den Beſtrebungen der Gegenwart nur das eine Ziel der Kunſt im Auge behielt: mit Hülfe eines eindringenden Studiums der großen Vorbilder die natürliche Form in die ideale zu erheben. Hierin beſtand ſeine Stärke, hierin auch

*) Lithographirt von Aubry-Lecomte.

ſeine Mängel. Nur für die größten Schöpfungen, welche die Kunſt überhaupt hervorgebracht hat, hatte er Sinn, Liebe und Verſtändniß; nur auf die Gipfel, welche die erſten productiven Kräfte der hervorragenden Kunſtepochen auf den Schultern ihrer Vorgänger erreicht haben, hielt er den Blick gerichtet; und ſo ſah er in der bildenden Kunſt das Höchſte durch Phidias und Raphael erreicht, wie in der Muſik, für die er, ſelber ein meiſterhafter Geigenſpieler, eine nicht ungewöhnliche Begabung hatte, durch Beethoven*). Es kann nicht befremden, daß ein ſolcher Geiſt von der Kunſt ſelber ſtreng und groß dachte und die Malerei des koloriſtiſchen Reizes ſowie einer durch die Bravour beſtechenden, nur den flüchtigen Schimmer der Dinge erhaſchenden Behandlung durchaus verwarf. Ebendaher aber, daß ihm auf die muſtergültige Vollendung der Form Alles ankam, legte er nur geringes Gewicht auf den Inhalt. Das entfremdete ihn noch mehr ſeiner Zeit und ihren Intereſſen, ſowie den tieferen Bewegungen des modernen Geiſtes, für die er ſchon durch ſeine Vorliebe für die in ſich beruhigte und beſchloſſene Geſtalt wenig empfänglich war. Er bedurfte der weiten Stoffwelt nicht, welche die Gegenwart erſchloſſen hat, noch der Konflikte und Leidenſchaften, welche das Gemüth in den Kampf mit dem Leben verwickeln; wie er denn, auch darin im Gegenſatze zu den Romantikern, an der ausgebreiteten literariſchen Bildung des Zeitalters keinen Antheil nahm und faſt nur die Alten in Ueberſetzungen las. Für ſeine Kunſt genügen ihm die einfachſten Motive, ſolche vornehmlich, in denen der Fluß und edle Bau des menſchlichen Körpers zu ihrem Rechte kommen, und die er in gewiſſen abgegrenzten Kreiſen der Sage und Vergangenheit ohne viel Mühe und Nachdenken findet.

Von den eigenthümlichen Beſtrebungen der Zeit hielt ihn zudem ſein langer Aufenthalt in Italien entfernt. Er mochte ſich von Rom nicht trennen, auch nachdem die fünf Jahre ſeiner akademiſchen Studienzeit verfloſſen waren, die Atmoſphäre nicht verlaſſen, in denen er mit den Göttern der Antike und den Madonnen Raphaels lebte. Nur die Kunſt lag ihm am Herzen, ſelbſt die ſchweren Schickſale ſeines Vaterlandes kümmerten ihn wenig. Mit unbeugſamer Willensſtärke und gleichmäßigen Schrittes

*) Ein Wort, das er einem begabten deutſchen Landſchaftsmaler ſagte — aus deſſen Mund ich es habe — bezeichnet ſowol den Charakter des Künſtlers, als den Werth, den er auf die Kunſtbildung legt: „Etudiez Phidias, Raphael et Beethoven et vous serez le premier paysagiste du monde!“ Der Ausſpruch, in ſeiner zugeſpitzten Wendung echt franzöſiſch, hat doch ſeinen Sinn, wenn man nur bedenkt, daß ſich für Ingres ein eingehendes Studium der Natur von ſelbſt verſtand.

ging er unaufhaltſam dem Ziele zu, das er ſich geſteckt hatte; ſelbſt die Ungunſt der äußeren Umſtände konnte ihn von dem ſtillen und ſchwierigen Wege nicht abbringen, auf dem er faſt keine Gefährten, keine Stütze und nur wenig Aufmunterung fand. Es war für ihn kein Kleines, ſich durchzukämpfen, zumal er unbemittelt war und für eine Frau zu ſorgen hatte, die er, eine Landsmännin, 1813 ziemlich auf's Gerathewol geheirathet; eine noch ſchlimmere Zeit brach für ihn mit dem Jahre 1814 herein, als die franzöſiſchen Truppen die römiſchen Staaten räumten und er nun ganz verlaſſen war. Aber er wankte nicht, er blieb ſeinen Idealen treu und nichts konnte ihn bewegen, dem Zeitgeſchmack irgend eine Einräumung zu machen. Und ſo hat er es, wie auch für ihn die Dinge ſich ändern mochten, ſein Leben lang gehalten. „Was liegt Ingres daran, ſo ſchreibt einmal von ihm die George Sand in ſpäteren Jahren, reich und berühmt zu ſein? Für ihn gibt es in der Welt nur ein Urtheil, nämlich Raphaels, deſſen Schatten hinter ihm ſteht.“ Eine ſüdliche Natur, von verhaltener Lebhaftigkeit und ſtill im Innern glimmendem Feuer, hält er mit zäher Ausdauer feſt, was er einmal mit Begeiſterung ergriffen hat; in ſeinen Ueberzeugungen unerſchütterlich hat er die Zeiten an ſich vorübergehen laſſen, ohne irgend einen ihrer beſonderen Züge in den abgeſchloſſenen Kreis ſeiner Kunſt aufzunehmen und ohne eine Vermittlung zwiſchen beiden zu verſuchen. Darin ein Mann wie von Metall, von unbezwinglicher, ja eigenſinniger Härte, aber doch nicht klein, wie denn ſeine Prinzipien und die Wahl ſeiner Vorbilder eine edle Denkart und eine ächt künſtleriſche Geſinnung bekunden, hat er zudem eine beneidenswerthe Kraft, welche ſich in der ausdauernden, die letzte Vollendung unermüdlich anſtrebenden Arbeit die Friſche und Urſprünglichkeit der Empfindung, ſoweit ſie ihm überhaupt eigen iſt, zu bewahren weiß. Dieſer letztere Zug iſt auch ſeinen Werken zu gute gekommen: unerachtet er auf die meiſten derſelben mit einer Sorgfalt, die ſich niemals genug thut, Jahre verwendet hat, iſt doch in ihrer ſchließlichen Geſtalt das lebendige Bild erhalten, wie es zuerſt ſeine Phantaſie gefaßt und entworfen hat. Daher haben ſie trotz des ſichtbaren Fleißes, mit dem ſie auf der Grundlage des Studiums nach den großen Meiſtern ausgeführt ſind, dennoch meiſtens den Wurf einer urſprünglichen und eigenthümlichen Erfindung. Nicht immer freilich iſt dieſe abſichtslos und aus dem Vollen geſchöpft. Der ausgeſprochene Widerwille, den er von jeher vor dem Gemeinen und Alltäglichen gehabt, treibt ihn nicht ſelten, in der Gruppirung und Bewegung das Ungewöhnliche zu ſuchen.

Eine Kunſtweiſe, welche ſo, wie die Ingres'ſche, abgewendet von den Strömungen und Intereſſen der Zeit, nur die vollendete Erſcheinung einer in das Ideale erhöhten Natur im Auge hat, findet naturgemäß die ihr zuſagenden Stoffe vor Allem in der Antike, der chriſtlichen Mythe, ſofern deren Charaktere durch die Cinqueceniſten zu rein künſtleriſchen Typen geworden ſind, und in der einfachen Schönheit der durch ſich ſelber zum Gegenſtand der Kunſt erhobenen menſchlichen Geſtalt. Einer ſolchen Anſchauung widerſtreben im Grunde jene anekdotenhaft hiſtoriſchen Vorgänge, deren Schilderung doch mehr oder minder in den heißen Farbenſchein und das Drängen eines mannigfach verwickelten und gebrochenen Lebens einzugehen hat. Auch haftet der Mehrzahl der obenerwähnten Genrebilder eine gewiſſe Gezwungenheit an; ſie zeigen einerſeits einen Adel der Form und Bewegung, der mehr von außen herzugebracht iſt, als er ſich aus den Motiven ſelber ergibt, und andrerſeits eine Bewegtheit des Ausdrucks und der Stellungen, welche das Maß faſt überſchreitet. In der That ſind die Werke, welche Ingres auf jenen drei Stoffgebieten hervorgebracht, ſeine beſten — wenn wir vom Bildniß abſehen, in dem vielleicht ſeine Kraft das Höchſte erreicht hat — und diejenigen, welche ſeinen Ruhm begründet haben.

Sein erſtes größeres Gemälde, welches dem religiöſen Kreiſe angehört, 1820 vollendet und für die römiſche Kirche S. Trinità de' Monti beſtimmt, jetzt aber im Luxembourg und dort durch eine Kopie erſetzt, „Petrus die Schlüſſel aus der Hand Chriſti empfangend*), zeigt uns den Meiſter auf der vollen Höhe ſeiner Kunſt. Deutlich ſpricht aus der Tafel der Einfluß des raphaeliſchen Vorbildes; aber ſo gründlich war damals ſchon das Talent des Malers durchgebildet, daß es ihm gelang, innerhalb der Anſchauung eines vergangenen Zeitalters und doch in ſelbſtändiger Weiſe productiv zu ſein. Es iſt in dem Bilde weder eine künſtlich aufgeregte Frömmigkeit, noch eine kahle Nachahmung des Cinquecento. Die verſchiedenen Charaktere ſind gut ausgedrückt: in Chriſtus ſchlichte Würde, in Petrus vertrauensvolle Andacht, in den übrigen Apoſteln der eigenthümliche Typus, den ihnen das Evangelium gibt. Damit verbindet ſich die Schönheit der Geſtalten, welche, wie wir wiſſen, für Ingres immer ein Hauptzweck der Kunſt iſt, und der klaſſiſche Faltenwurf der Gewandung, die den Bau der Körper feſt und ſicher durchfühlen läßt; das Kolorit iſt

*) Geſt. von Prabier.

lebendiger und von wärmerem Ton, als es sonst die kühle und mäßige Farbengebung des Malers mit sich bringt. So hat es Ingres auch diesmal verstanden, mit der idealen Auffassung das Gepräge der Natur und Individualität zu vereinigen; und wenn es ihm ebensowenig wie der Kunst der Gegenwart überhaupt gelungen ist, neue originelle Typen für die Gestalten des Christenthums mit dem Ausdruck ihres göttlichen Inhaltes zu schaffen, so haben doch seine Figuren durch ihre von einer edlen Seele erfüllte Formenschönheit ein berechtigtes Dasein im Reiche der Kunst. — Noch entschiedener war das Altarbild „Le voeu de Louis XIII.“ (in der Kathedrale von Montauban; s. die Abbildung*), das er im Auftrage seiner Vaterstadt gemalt und im Salon von 1822 nach fast vierjähriger Arbeit ausstellte, in der Weise der Raphaelischen Muster gehalten. Zu seiner Ausführung hatte sich Ingres 1820 nach Florenz begeben, wol um die Vorgänger Raphaels, die florentinische Schule, zu Rathe zu ziehen; offenbar war ihm aber auch unter diesem Studium Raphael das einzig wahre Vorbild geblieben. Ja, diesmal ist sogar die Erinnerung an ein bestimmtes Gemälde desselben, an die Madonna von Foligno, nicht zu verkennen. Seltsam, daß sich Ingres gerade an diese Auffassung der Maria als Himmelskönigin anlehnte, in der diese einen guten Theil ihrer göttlichen Würde gegen eine erregte Anmuth und irdischen Reiz eingetauscht', die Verzückung des Franciscus und des Johannes etwas Gemachtes, dem Beschauer Zugewendetes und manierirt Bewegtes hat. Und so ist noch weniger die Madonna des Franzosen, wenn sie auch mit holder Weiblichkeit den Zug einer gewissen Hoheit und Macht glücklich verbindet, von einer weltlichen und absichtlichen Liebenswürdigkeit frei geblieben. Zudem will zu der idealen Anordnung die in den königlichen Mantel drapirte Gestalt des Fürsten nicht recht passen, davon abgesehen, daß die Geberde des Darreichens zu heftig in ihr ausgesprochen ist; endlich sind die den Vorhang zurückhaltenden Engel zwar von einem großen klassischen Wurf in der Form und Gewandung, aber von einer Bewegtheit, welche mit der feierlichen Stille der heiligen Scene nicht in Einklang ist. Diese Mängel indessen, wie sie überhaupt hinter der edlen künstlerischen Erscheinung des

*) Die Abbildung ist nach dem Stich von Calamatta, einem der ersten Meisterwerke der Kupferstecherkunst in unserem Jahrhundert, der das Original mit unübertrefflicher Treue und Kenntniß wiedergibt. — Dem Bild liegt als thatsächliches Motiv zu Grunde, daß Ludwig XIII. 1638 sich, sein Reich und seine Krone dem Schutz der heil. Jungfrau geweiht hatte.

Ganzen zurücktraten, thaten der Wirkung des Bildes wenig Eintrag. Mit ihm erwarb sich diesmal Ingres auch in Frankreich das Ansehen, zu dem er schon seit längerer Zeit in Italien gelangt war. Mitten in den Kampf der kühnen romantischen Neuerungen mit der absterbenden klassischen Schule traf mit seiner ungewohnten Art das Werk, dem eine eigenthümliche und hervorragende Bedeutung keine der Parteien absprechen konnte. Ein neues, belebendes Element, das fühlte man, trat mit seinem Urheber in die moderne Malerei ein, und gegenüber dem rein malerischen, leidenschaftlichen Wesen der Romantiker erhoben sich mit dem Recht und der Stärke des in der Kunst selber begründeten Gegensatzes die Reinheit und der Einklang der geläuterten, von einem stillen gehobenen Geiste belebten Form. Was noch in der Literatur und Kunst für Gesetz und Ebenmaß gegen die Ausschreitungen der Neuerer in die Schranken treten mochte, stellte sich mit lauter Anerkennung auf Ingres' Seite, und da er gegen jene Talente des Umsturzes gewissermaßen das Prinzip der Ordnung vertrat, brachte ihm sein Bild von Seiten der Akademie und Regierung auch öffentliche Ehren ein. Er selber kehrte nach fast zwanzigjähriger Abwesenheit nach Paris zurück, und nahm bald, wenn gleich die Romantiker getragen von der Zeitströmung und gestützt auf ihre Zahl noch das Feld behaupteten, eine angesehene Stellung als Haupt einer Richtung ein, die seit Ende der zwanziger Jahre als eine bestimmte Schule innerhalb der modernen Malerei ihren festen Platz hat. Nicht lange nach diesem durchschlagenden Erfolge erhielt Ingres den Auftrag zur Ausschmückung eines Louvreplafonds und damit die Gelegenheit, sich in der monumentalen Kunst zu bewähren, die naturgemäß sein eigentliches Feld war. Doch will ich hier, ehe ich zu seinen anderen Werken übergehe, die Betrachtung seiner noch übrigen religiösen Gemälde anschließen: da der Künstler, einmal zur Reife gelangt, immer sich gleich geblieben ist, erhält man den besten Einblick in seine Thätigkeit, wenn man seine Leistungen in den verschiedenen Gattungen zusammenfaßt.

Die Frucht einer neunjährigen Arbeit war das große Gemälde „das Martyrerthum des heiligen Symphorian" (vollendet 1834; in der Kathedrale von Autun), das von Anfang an für eines seiner Hauptwerke gegolten hat. In ihm hat sich Ingres nicht mehr ausschließlich den Raphael einer bestimmten Epoche zum Vorbild genommen. Er fühlte wol, daß das Motiv als wunderlose Begebenheit aus der Heiligengeschichte einer freieren Anschauung günstig sei und eine größere Kraft und Fülle der Form

Das Gelübde Louis XIII. Von **Ingres.**

zulaſſe; und da er es hier mit Römergeſtalten und Figuren von galliſcher Race aus einem noch barbariſchen Zeitalter zu thun hatte, ſo ſchloß er ſich diesmal mehr an die wuchtige Formenbehandlung Michelangelo's und Sebaſtian del Piombo's an. Vor Allem aber galt es ihm, der bisher nur einfache Momente von ruhiger gehaltener Stimmung dargeſtellt hatte, nun in der Schilderung dieſes bewegten Vorgangs die Mannigfaltigkeit der Empfindungen und Charaktere, ſowie die geſchichtliche Eigenthümlichkeit des ganzen Zeitalters zum Ausdruck zu bringen. Begeiſterten Muthes geht Symphorian in noch blühender Jugend energiſchen Schrittes und mit ausgebreiteten Armen dem Tode entgegen; ihm folgend leitet mit kühn hinausdeutender Geberde des meiſterhaft verkürzten Arms der Prokonſul Heraclius den Zug, den zwei Lictoren eröffnen, Geſtalten von muskulöſer barbariſcher Kraft; rings eine dichtgedrängte Menge mannigfach charakteriſirter Zuſchauer aus dem Volke, in denen die verſchiedenen Alter und die verſchiedenen Empfindungen menſchlicher Theilnahme für das Geſchick des Heiligen oder rohen Haſſes vertreten ſind; links endlich auf einem Mauerwall, von Ingres abſichtlich näher gerückt, als es ſich mit der Perſpektive verträgt, die Mutter des Märtyrers, mit ausdrucksvoll ſich vorwerfender Bewegung zur Ausdauer ihn anfeuernd. Ein durchaus tüchtiges Bild, alle Geſtalten mit gleicher Sorgfalt durchgeführt, von individueller Bildung und doch, auch im Uebermaß der Körperkraft, von einer gewiſſen Schönheit der Form; von energiſcher Wahrheit in den Geberden und Bewegungen, und ſo überhaupt von lebensfähiger Fülle und Sicherheit der Erſcheinung, nicht puppenhafte Typen, wie wir ſie an deutſchen Bildern aus dem religiöſen Kreiſe nun ſchon gewohnt ſind. Auch der Ausdruck der Seelenerregungen iſt meiſtens gelungen; im Heiligen der Adel eines feſten Gemüths und der freudige Stolz der inneren Ueberzeugung; in der Mutter der Zug chriſtlich-fanatiſcher Begeiſterung, und faſt lebendiger noch in einzelnen Nebenfiguren die Gefühle, die der Vorgang in ihnen erweckt. Allein nicht ebenſo glücklich iſt die Anordnung. Zumeiſt faſt nehmen die beiden Lictoren das Auge in Anſpruch, die zudem mit ihrer ſtämmigen Muskelatur ſich brüſten und allzu deutlich die Abſicht des Künſtlers verrathen, dem Meiſter des jüngſten Gerichtes in der Siſtina es nachzuthun; dann ſind die Figuren zu ſehr gehäuft, die Gruppen nicht klar genug auseinandergehalten und doch wieder einzelne mit Vorliebe behandelte epiſodiſche Geſtalten zu loſe mit dem Ganzen verknüpft. Es fehlt mit einem Worte an der rhythmiſchen Gruppirung, welche um den beherrſchenden Mittelpunkt die Glieder organiſch

aneinanderfügt, sie ebensowol trennt als verbindet und so schon im künstlerischen Zug der Linien die Seele des Vorgangs zum Ausdruck bringt. Auch ließ diesmal das Kolorit Tiefe und Farbigkeit doch gar zu sehr vermissen; ein schwerer, stumpfer Tag liegt auf der Scene, das Fleisch spielt ins trocken Röthliche, das ganze Bild hat einen einförmigen grauen Ton. — In einer für den russischen Thronfolger (den jetzigen Kaiser) bestimmten Madonna, welche über dem Altar schwebend die Hostie anbetet (1841: bekannt unter dem Namen Vierge à l'hostie), kehrte Ingres zu der idealen Form und ruhigen Anmuth raphaelischer Gestalten zurück. Diesmal wollte er mit der reinsten weiblichen Schönheit den Ausdruck inniger Frömmigkeit und den seelenvollen Zug der liebenden jungfräulichen Mutter verbinden; aber so keusch auch diese Maria und über das Irdische erhoben durch den Adel ihrer Formen ist, sie weiß um ihre Schönheit und den Liebreiz ihrer Hände, und in ihr stilles Gebet spielt eine weltliche Empfindung, die sich mit heimlicher Lockung an den Beschauer wendet. — Endlich gehört noch hierher eine figurenreichere Komposition, der zwölfjährige Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten, die, wenn auch seit lange (1846) begonnen, der Meister erst neuerdings (1862) in seinem 81. Jahre mit ungeschwächter Kraft vollendet hat. Hier ist die Anordnung einfach symmetrisch gehalten und — freilich mit geringem Aufwand von Erfindung — dem Charakter des Vorgangs wol angepaßt, die Gruppen deutlich, vielleicht allzu scharf gesondert; vortrefflich auch hier die mannigfaltigen Typen der jüdischen Gelehrten, die geläuterte Realität der Form und des Ausdrucks in den Köpfen und Gestalten, der junge Christus von lebenswahrer und gehobener Anmuth; das Kolorit endlich nicht ohne wirksamen Einklang der kräftig ausgesprochenen Localfarben. So ist die Legende unserer Anschauung nahe gebracht und doch durch die edle und gemessene Erscheinung in eine ideale Sphäre gerückt. — Was freilich allen diesen Gemälden wieder fehlt, ist der tiefere Ausdruck des inneren Lebens und der religiösen Empfindung; man merkt wol, daß dem Künstler die christlichen Stoffe nur ein willkommener Anlaß waren zu schönen Gestalten.

Wol noch günstiger für das Talent und die Auffassungsweise des Malers, als das religiöse Gebiet, war das Alterthum, in das sich denn auch seine Phantasie mit Vorliebe einlebte. Hier fand er ein Feld, auf dem seine ideale Anschauung alles Kleine und Niedrige an der menschlichen Gestalt tilgen und diese dennoch oder vielmehr gerade deßhalb zu vollem Leben herausbilden konnte, zu einem Leben, das ganz das Innere in den

Leib ergießt, in ſich ſelber befriedigt iſt und doch mit dem Reiz der Erſcheinung den Beſchauer anzieht. Hierher gehören im Grunde auch ſeine mythologiſchen, wie überhaupt ſeine nackten Idealfiguren. Griff er aber auf dieſem Gebiete zu geſchichtlichen Stoffen, ſo wählte er ſich keine großen das Schickſal der Welt entſcheidenden Vorgänge, ſondern ruhige Situationen, in deren Schilderung ſich die ſtille Innigkeit einfach menſchlicher Empfindungen und Beziehungen mit der ſchönen Bildung der Körper und dem Schwung der Formen leicht vereinigen ließ. In dieſer durchaus künſtleriſchen Weiſe, welche die Bedeutung des Stoffs in die Schönheit und Vollendung der Erſcheinung ganz aufzuheben ſucht, ſind zwei Gemälde behandelt, welche, ihrem Inhalt wie ihrer Größe nach zur Gattung des hiſtoriſchen Sittenbildes gehörig, doch durch ihre ſtylvolle Ausführung darüber hinausgehen. Das eine, aus der Zeit des erſten römiſchen Aufenthaltes, aber 1850 verändert und überarbeitet, ſtellt die Scene dar, wie Virgil dem Auguſtus und der Octavia die Aeneide vorlieſt und letztere bei der Stelle aus dem ſechſten Buche über Marcellus („tu Marcellus eris"), in der Erinnerung an den verlorenen Sohn vom Schmerz überwältigt, in den Armen des Bruders zuſammenſinkt, während ſeine Gattin Livia, wol nicht ohne Schuld an dem Tode des Jünglings, kalt und unbeweglich bleibt*). Das andere, ein in Frankreich berühmtes Bild des Meiſters (vollendet 1839), ſchildert nach der bekannten Erzählung bei Plutarch und Lucian den Moment, da Antiochos, der Sohn des ſyriſchen Königs Seleukos, von heimlicher Liebe zu ſeiner Schwiegermutter Stratonike krank daniederliegend, unwillkürlich dem Arzt ſein Leiden durch die Bewegung kundgibt, die ihn ergreift, indem er die ſeinem Lager ſich nähernde Geliebte erblickt**). Antiochos, dem der am Bette ſtehende Arzt forſchend die Hand auf das Herz legt, birgt, um ſein Gefühl nicht zu verrathen, den Kopf in die Kiſſen; zu den Füßen des Bettes kniet der Vater verzweiflungsvoll die Hände ringend, während Stratonike von dieſer Gruppe abgeſondert, mit abgewendetem Geſicht in zögernder ungewiſſer Stellung verweilt, wie wenn ſie das Geheimniß durchſchaut hätte. In beiden Bildern war es auf den Ausdruck tief in die Seele greifender Empfindungen abgeſehen, die doch wieder durch das Maß und den Formenadel eines über das Gemeine erhobenen Geſchlechtes in den Schranken des Schönen gehalten

*) Der Stich des Bildes von Pradier, unter Ingres' Leitung ausgeführt und 1832 vollendet, hat außerdem noch die Figuren des Maecenas und Agrippa.

**) Ebenfalls geſt. von Pradier.

ſind. Aber mag nun dies daran Schuld ſein oder der Umſtand, daß der Inhalt beider Scenen ſich vom Maler nicht vollkommen ausſprechen läßt: der Ausdruck iſt einerſeits durch eine gewiſſe Schwäche, wie in der Octavia, unter der Wahrheit geblieben, andererſeits durch den Aufwand von zu viel Pathos, wie im Seleukos und im Arzte, über ſie hinausgegangen. Ueberhaupt iſt das Bild der Stratonike, ſonſt hervorragend durch die meiſterhafte Formbehandlung und die bewundernswerthe Vollendung, mit der alles Einzelne zu künſtleriſcher Erſcheinung durchgebildet iſt, durch den Mangel an Einfachheit in ſeiner Wirkung beeinträchtigt. Das umgebende Gemach und Geräthe, allzu reich ausgeſtattet, iſt mit förmlich archäologiſcher Anſtrengung ebenſo ſorgfältig ausgeführt, wie die Figuren; Ingres hat hierin einen Zug der romantiſchen Schule, das Beiwerk möglichſt treu im Charakter der Zeit gehalten eine Rolle ſpielen zu laſſen, mit faſt pedantiſchem Eifer aufgenommen und iſt ſo ſeinerſeits unter den Neueren der Erſte geweſen, der das antiquariſche Intereſſe in der Kunſt und das Beſtreben, durch die Nebendinge die Lokalfarbe zu erhöhen, auf das Alterthum angewendet hat. Und wie eben dadurch in der „Stratonike" die Bedeutung der Perſonen abgeſchwächt iſt, ſo haben dieſe überhaupt nicht die unbefangene Lebensfülle, welche uns aus den Geſtalten der großen italieniſchen Kunſt zur Ruhe eines idealen Daſeins gemäßigt und doch mit unwiderſtehlicher Macht entgegenſchlägt. Dieſer Mangel wird noch fühlbarer durch das helle freskoartige Kolorit, dem es gleichfalls an Saft und Tiefe fehlt, ja auch durch die ſpiegelartige Glätte und Feinheit der Ausführung, welche eben dadurch, daß ſie das individuelle Werk der Hand ganz verheimlicht, das Leben in ihrer gegoſſenen Fertigkeit wie gefangen hält*).

Das Hauptwerk aber des Künſtlers aus dem Kreiſe der Antike iſt das Plafondbild, „die Apotheoſe Homers" (1827), das früher einen Saal der Antikenſammlung im Louvre ſchmückte, jetzt im Luxembourg ſich befindet und dort durch eine Kopie erſetzt iſt. Hier kam es Ingres zu gute, daß er nicht in eine beſtimmte Periode, zu einem beſtimmten Ereigniß zurückzugreifen brauchte; es galt vielmehr, die Verherrlichung des

*) Das Bild war bis zum Jahre 1853 in der Galerie des Herzogs von Orléans und ging dann bei dem Verkauf derſelben um den hohen Preis von 63,000 Fr. in den Beſitz des Fürſten Demidoff über. In deſſen Villa bei Florenz, wo ich es geſehen habe, konnte es in der That den Vergleich mit den dort vereinigten koſtbaren Gemälden der älteren Schulen nicht aushalten. 1863 wurde es gar um 100,000 Fr. vom Herzog v. Aumale erſtanden.

Dichters durch die Verehrung der Männer aller Zeiten darzustellen, welche auf den Gebieten des geistigen Lebens die bahnbrechenden Anführer gewesen, und so war hier der freischaffenden Phantasie Spielraum gegeben, die Vergangenheit zu lebendiger Gegenwart umzubilden. Hier war es ganz am Platze, in den hohen Gestalten mit dem individuellen Gepräge des Charakters eine stylvolle Form zu verbinden, in der Anordnung den seligen Frieden einer idealen, von der Noth der Wirklichkeit befreiten Beziehung auszusprechen. Der alte blinde Homer, ganz in der Bedingtheit des realen Daseins und doch in ruhiger Größe aufgefaßt, sitzt thronend vor einem jonischen Tempel; eine freischwebende Nike krönt ihn, zu seinen Füßen ruhen die Iliade und die Odyssee als weibliche Gestalten von unsterblicher Schönheit, jene im rothen Gewand und mit dem Schwert Achills stolz den Beschauer anblickend, diese in grünem Mantel und auf das Ruder gestützt träumerisch in die Ferne schauend. Hinter Homer Orpheus, Linus und Musäus; auf der einen Seite Herodot und Aeschylos, Demosthenes, Raphael von Apelles an der Hand geleitet, Alcibiades mit Sappho, Virgil mit Dante, Lykurg und Pisistratos (als Sammler der homerischen Gedichte), vorn auf tieferem Plane Tasso, Shakespeare, Lafontaine, Mozart, Corneille und Poussin. Auf der anderen Seite Pindar voran mit der Lyra, Anakreon, Plato im Gespräch mit Sokrates, Phidias mit dem Meißel, Perikles im Helm, Aristoteles, Michelangelo und Alexander; wieder vorn und tiefer stehend Gluck und Camoëns, Longin und Boileau, Fenelon, Racine und Molière (die vorderen Figuren nur bis zur Mitte des Körpers). Ueber diese Zusammenstellung von großen Männern ließe sich mit dem Künstler rechten; aber es zeigt sich doch in ihr die Weite der Auffassung, die von ihrem idealen Standpunkte aus auch die Vertreter der romantischen Poesie als Fortbildner der geistigen Entwicklung begreift. Von einem würdevollen Leben ruhig bewegt, wenden sich die schöngebildeten Gestalten dem greisen Sänger in mannigfaltiger Weise zu; unbekümmert um den Beschauer ruhen sie fest und einfach auf sich, nur die Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts blicken — wie denn das ganz in der Ordnung ist — in ihren Allongeperücken anspruchsvoll aus dem Rahmen heraus. Dem Allegorischen der Darstellung halten die lebendig charakterisirten Figuren glücklich das Gleichgewicht, Körper und Gewandung sind mit großer Meisterschaft behandelt, selbst die rein idealen Gestalten der Ilias und Odyssee haben eine gewisse natürliche Schönheit der Form und Haltung.

Weniger glücklich ist die Komposition und in ihr zeigt sich wieder die Achillesferse des Künstlers. Von einer durch tiefere Bezüge gebildeten Gruppirung ist keine Rede: in den Stellungen doch ziemlich gleichförmig drängen sich die großen Männer mehr um Homer, als sie ihn umgeben, und durch die Häufung der Figuren entsteht fast der Eindruck einer verworrenen Menge. Zwischen diese ist die geflügelte Nike wie hineingeschneit und durchkreuzt die Hauptlinie der ganzen Anordnung. So entspricht die Gesammtwirkung keineswegs der Vollendung des Einzelnen, sie wird durch den Mangel des Lebens in der Bewegung der Gestalten geschwächt. Dem Beschauer kommt das Gefühl, daß sich hinter der Menge der sich drängenden Figuren eine innere Armuth der Erfindung versteckt, daß es einmal an der schöpferischen Fülle und Mannigfaltigkeit der Phantasie fehlt, welche ihre Objekte in eine bestimmte belebende Situation setzt, und dann, was damit zusammenhängt, am Talent für den rhythmischen Zug der Linien. Wie sehr in beidem die alte Kunst den modernen Meister überragt, zeigt ein Blick auf Raphaels Schule von Athen.

Daß überhaupt jener Reichthum einer schöpferischen Phantasie der sonst so begabten Natur Ingres' versagt war, beweist auch die „Apotheose Napoleons", ein großes Deckenbild, das er (1853) im Pariser Stadthaus malte. Der Kaiser, eine nackte Idealgestalt in fliegendem Purpurmantel mit dem Ausdruck heiterer siegesgewisser Hoheit, auf prächtiger Quadriga, die gezogen von trefflich im Styl des Parthenon gehaltenen Pferden frei im blauen Aether schwebt; gekrönt von der ihn begleitenden Göttin des Ruhms, vor ihm eine geflügelte Nike, eine wirklich schöne Gestalt, in der sich Anmuth mit Würde verbindet; in der unteren Hälfte des Bildes der leere Thron und das trauernde Frankreich (weibliche Figur), die Arme nach dem Helden sehnsuchtsvoll ausstreckend (dagegen auf dem Teppich die tröstenden Worte: „in nepote redivivus!"), endlich hinter dem Throne eine zürnende Nemesis, welche die wuthverzerrten Gestalten der Anarchie (Revolution?) in den Abgrund hinabstürzt. Höchst tüchtig auch hier im Ganzen die Form und Bewegung der Figuren in ihrer Verbindung von Idealität und realer Natur. Aber wie arm die Erfindung und wie mühsam zusammengebracht durch das Nebeneinander zweier verschiedener Motive, die beide gleich dürftig, in ihrer Allgemeinheit gleich charakterlos sind. Natürlich spricht sich diese Getheiltheit auch in der Komposition aus, der es somit an einheitlicher Wirkung fehlt. Zudem ist die Frage, ob überhaupt die Malerei, die doch mehr oder minder

die Wirklichkeit des Lebens in ihren warmen Schein zu faſſen hat, ſo nahe hiſtoriſche Geſtalten und Ereigniſſe in bloße Phantaſiegebilde verflüchtigen kann, ohne in eine kalte und leere Allgemeinheit zu verfallen. — Dieſelbe Armuth an erfindender Phantaſie, die ſich namentlich der bewegten Mannigfaltigkeit des Lebens nicht gewachſen zeigt, haben wir in den kleinen Bildern des Meiſters angetroffen, welche Stoffe aus der neueren Geſchichte behandeln. Hier iſt noch eines Werkes zu gedenken, das durch ſeine lebensgroßen Figuren in's Monumentale geht und bald nach der Apotheoſe Napoleons (1854) entſtanden iſt. Es iſt eine Jungfrau von Orléans in der Kathedrale von Rheims bei der Weihung Karls VII. umgeben von einigen Begleitern (gleichfalls hiſtoriſchen Figuren). In dieſer einfachen Situation ſpricht nur die ſchöne in der Rüſtung wol ausgeprägte Geſtalt, in Haltung und Ausdruck mehr die ſtille Ergebung in ihre große Rolle und die ruhige Freude über die erfüllte Sendung, als heroiſche Größe, während in den gut charakteriſirten Nebenfiguren das Gepräge der Zeit treu und ſchlicht wiedergegeben iſt. Hier, wo er nichts weniger als einen erregten drangvollen Moment vor ſich hatte, noch eine tiefere Beziehung der Perſonen, hatte das Talent des Malers leichteres Spiel.

Vielleicht, daß in einer mehr äſthetiſch geſtimmten Zeit, als die unſrige iſt, Ingres manche Anregung gefunden hätte, die auf ſeine nur langſam und ſchwer arbeitende Einbildungskraft von belebendem Einfluß geweſen wäre. So wie die Dinge lagen und wie ihn ſeine künſtleriſche Natur antrieb, jede Geſtalt zu der höchſten Formeneinheit und doch zum vollen Fluß des Lebens herauszubilden, war wol für ihn das dankbarſte Feld, auf dem ſich ſein Talent voll und unbeſchränkt bewähren konnte, die ideale Schönheit oder die charaktervolle Wahrheit der Einzelfigur. Alſo einerſeits die Erſcheinung des menſchlichen, namentlich des weiblichen Körpers in dem Reiz ſeiner vollkommenen Blüte, die von jeher für die Kulturvölker das Bild geweſen iſt eines göttlichen und unvergänglichen Daſeins, andererſeits die naturwahre und doch in den geläuterten Schein der Form erhobene individuelle Geſtalt, d. h. das Bildniß. Für beide Gattungen bedurfte es deſſen nicht, was Ingres vorzugsweiſe fehlte: weder eines großen Aufwandes erfinderiſcher Phantaſie, noch der Fähigkeit einer tieferen, die Geſtalt mit dem bewegten Ausdruck des inneren Lebens durchdringenden Empfindung. Und in der That hat der Künſtler, ſo ſcheint mir, das hohe Ziel, das ihm vorſchwebte, nur auf dieſen beiden Gebieten ganz erreicht. Aus dem erſteren fallen ſchon, wie wir geſehen, einige

Werke in den Beginn seiner Laufbahn: er ist auch später auf derartige einfache Motive öfters zurückgekommen (eine aus dem Bade kommende Odaliske vom Rücken gesehen, vom Jahre 1826; Odaliske im Harem mit citherspielender Dienerin vom Jahre 1839). Die schönsten unter diesen nackten Frauengestalten sind außer der Odaliske von 1814 die Venus Anadyomene, vollendet erst 1848, und die „Quelle" von 1856 (siehe die Abbildung). Jene in der Fülle des Weibes und doch noch in jungfräulicher unberührter Keuschheit; diese mädchenhaft eben erst aufgeblüht und wie wenn sie zum ersten Male dem Leben zulächelte; beide in ihrer Art von zauberhafter Wirkung und in der Darstellung des Nackten wol das Vollkommenste, was die moderne Malerei hervorgebracht hat. Was man auch von der Erfindung und Komposition in Ingres' größeren Bildern halten mag, in diesen Gestalten ist die Behandlung des menschlichen Baues im Fluß der Linien und in einer mit der größten Sicherheit durchgeführten Modellirung, die, ganz künstlerisch, dennoch den vollen Schein des Lebens erreicht, von so großem Reize, daß sich das Auge in ihren Anblick mit wahrem Genuß vertiefen kann. Es ist die Apotheose der menschlichen Form, die Verherrlichung des nackten Leibes, welche, die gemeine Sinnlichkeit und jede moderne Lockung verschmähend, das Leben des Körpers gleichsam verklärt und zugleich dem Adel des einfachen auf sich beruhenden menschlichen Daseins seinen vollen Ausdruck gibt. Woran allein auch hier es Ingres bisweilen gebricht, das ist der rhythmische schon durch seine eigene Schönheit das Auge fesselnde Schwung der Linien. Was das Kolorit anlangt, so ist zwar der Mangel der Farbengluth im Fleische insofern wol fühlbar, als die Zeichnung und Modellirung die Natur mit einer Wahrheit wiederzugeben, die kaum zu überbieten ist. Aber die ideale Anschauung, in der sich die Form von der zufälligen Realität reinigt, verträgt sich nicht mit dem satten Schein der Farbe; auch entbehrt der helle kühle Ton, den Ingres seinen nackten Figuren gibt, nicht der Anmuth und Frische.

Im Bildniß zeichnete sich gleichfalls der Künstler frühzeitig aus, wenn er auch erst späterhin in diesem Fach zu seinem Rufe kam. Es dauerte ziemlich lange, bis man sich in Paris an seine einfache und schmucklose fast strenge Auffassung gewöhnte. Endlich hatte er 1833 mit dem Portrait des älteren Bertin*), des bekannten Eigenthümers des

*) Gestochen von Henriquel Dupont.

Die Quelle. Von Ingres.

Journal des Débats, einen durchschlagenden Erfolg. In der That ein Meisterwerk und vielleicht das Größte, was unsere Zeit im Bildniß geleistet hat. Das Bild ist von der eindringlichsten Wirkung: der Charakter der Individualität in der zusammengefaßten Energie des Ausdrucks, in der Eigenheit der Haltung und Wendung, ja selbst in der Kleidung fest erfaßt und zu voller Erscheinung herausgebildet, während Form und Modellirung das körperliche Leben ganz naturwahr und doch in's Große, Charaktervolle erhoben wiedergeben. Es ist eines von den Bildnissen, die uns eine ganze Epoche vergegenwärtigen: hier das gebildete, durch sich selber zu Macht und Reichthum gelangte und sich dessen bewußte Bürgerthum, das unser Jahrhundert überhaupt kennzeichnet und zudem unter der Juliregierung sich als den ersten Stand und die Spitze der Nation fühlte. Auch das ist kein Kleines, wie der Künstler durch das Wesen der Persönlichkeit und die Sicherheit der Behandlung die Ungunst der modernen Erscheinungsweise überwunden hat. Von fast gleicher Vortrefflichkeit sind die Portraits des Grafen Molé und des Herzogs von Orléans*). Auch die feinere zartere Natur der Frauen hat Ingres zu fassen verstanden; so schon 1807 im Porträt der Madame Devaucay (mit Bertin 1833 ausgestellt), an dem selbst der Beschauer von heute über der Kraft und Tiefe des Ausdrucks die häßliche Tracht der Kaiserzeit vergißt, und in demjenigen der Frau von Rothschild aus jüngerer Zeit. Wie übel freilich bisweilen auch auf diesem Felde dem Meister sein abstraktes Ideal mitspielte, zeigt das Bild (1842, im Luxembourg), auf welchem Cherubini im Kostüm des Tages, aber mit dem „klassischen" Mantel drapirt, mit dem Ausdruck des begeisterten Musikers in einem antik dekorirten Gemache unter dem Schutze einer die Hand über ihn breitenden Muse sich darstellt; diese will in den Rahmen um so weniger passen, als sie nicht von vornherein in die Anordnung eingefügt, sondern erst später hinzugemacht ist**). —

Es war oben davon die Rede, wie Ingres, als er 1825 nach Paris zurückgekehrt war, zu öffentlicher Anerkennung kam. Aber noch hatten damals die Romantiker die allgemeine Stimmung für sich und nur allmälig bildete sich eine Partei, die mit unbedingtem Beifall zu dem Meister hielt.

*) Beide gestochen von Calamatta; beides meisterhafte Blätter. Es zeugt von dem künstlerischen Werth und dem durchschlagenden Erfolg dieser Bildnisse, daß die ersten Stecher der Zeit sich nicht für zu gut hielten, auf ihre Wiedergabe allen Fleiß und alle Liebe zu verwenden.

**) Lithographirt von Sudre.

Endlich begann ſich mit Ende der zwanziger Jahre eine Anzahl von Schülern um ihn zu verſammeln, die ſich zu ſeinen Grundſätzen bekannten und ſein Anſehen in weitere Kreiſe brachten. Indeſſen, das größere Publikum wurde doch nicht für ihn gewonnen; es hatte keinen Sinn für den Ernſt und die Strenge ſeiner leidenſchaftsloſen Auffaſſung, für ſeine gegen den Inhalt gleichgültige, vorab die Form durchbildende Kunſtweiſe. Welchen großen Einfluß dieſe dennoch in ihrem Unterſchiede von der romantiſchen auf den Fortgang der franzöſiſchen Malerei hatte, werden wir ſehen, wenn auf ſeine Schule die Sprache kommt. Ingres aber, den Mann von despotiſcher Ueberzeugung, der jede andere Anſchauung als die ſeinige nicht nur nicht begreift, ſondern mit ſüdlicher Heftigkeit geradezu verwirft, der vor einem Bilde von Decamps unwillig den Blick wegwandte, verletzte tief der Kampf, das Für und Gegen, das ſich um ſeine Bilder entſpann. Er verachtete die Künſtler, denen es auf blendende Virtuoſität der Darſtellung, auf beſtechende Erſcheinung des Lebens ankam, einen Horace Vernet zum Beiſpiel — wie er denn ebenſo in der Muſik im Gegenſatz zu Mozart Roſſini geringſchätzte — und ertrug es nicht, ſie neben ſich geſtellt zu ſehen. Empfindlich berührte ihn jeder Widerſpruch, jeder Tadel, jeder Zweifel der Kritik. Hatte er 1824 und die folgenden Jahre einen Wettſtreit mit den Romantikern einzugehen, ſo mußte 1834 ſein Symphorian, das Werk von Jahren, auf das er alle Hoffnungen, ſeine Anhänger die Gewißheit des Triumphes geſetzt hatten, mit der Jane Gray von Delaroche um die Palme ringen, und er es nun erleben, daß nicht ihm, ſondern dieſem von der Maſſe des Publikums der Preis zuerkannt wurde. Verbittert ergriff er gern, als ihm die Directorſtelle der Akademie in Rom angeboten wurde, dieſe Gelegenheit, das undankbare Frankreich zu verlaſſen. So tief hatte die Enttäuſchung gegriffen, daß ſelbſt ſeine Produktionskraft eine Weile gelähmt ſchien und nur allmälig unter den alten befreundeten Geſtalten der Antike und des Cinquecento der Trieb zu ſeiner Kunſt wiedererwachte.

Da, als er 1840 mit der Stratonike nach Paris zurückkehrte, fand er endlich die allgemeine Anerkennung, die man ihm ſo lange verſagt hatte. Die Künſtler gaben ihm ein Feſt; der König nahm ihn auf und ehrte ihn faſt wie einen ebenbürtigen Gaſt und nicht anders, wie wenn er das Haupt der franzöſiſchen Schule wäre. Selbſt das Publikum zollte nun Beifall der klaren und beſtimmten Weiſe, mit der ſeine Kunſt einen einfachen und doch empfindungsvollen Inhalt zu vollendeter Erſcheinung aus-

prägte. Dieſe Art der Darſtellung hatte doch von jeher für die Franzoſen ihren Reiz und dazu kam damals, daß die romantiſche Stimmung nachgelaſſen und auch die hiſtoriſche Kunſt, die in der That den vollen Beifall des Publikums gehabt, ihre erſte Blüte ſchon getrieben hatte. Ingres freilich war das Alles noch nicht genug. Er, der die Kunſt, die auf gewöhnlichen Reiz und zugleich nach Brod ausging, aus tiefſter Seele verachtete, hätte gern die ganze Malerei des Zeitalters in ſeine Bahn gezwungen; weil noch andere Richtungen mit ihren Anhängern und ihrem Publikum neben ihm fortlebten, glaubte er noch immer Grund zu Klagen zu haben. Und allerdings das junge Künſtlergeſchlecht, wenn es auch ſeine mittelbare Einwirkung erfahren hat, ſtrebt keineswegs dem hohen Ziele nach, das er von jeher vor Augen gehabt; wie andrerſeits die größere Menge der Laien in Kunſtdingen ſeit jenem Erfolg vor ſeinem Namen zwar die gebührende Achtung hat, aber im Ganzen gegen ſeine Kunſt ſich kühl verhält, nicht ganz mit Unrecht, da es ihr ſo oft an der Mannigfaltigkeit des Lebens und an dem zündenden Funken der tieferen Empfindung fehlt. Nichtsdeſtoweniger hat ſich ſein hohes Anſehen in Frankreich ein- für allemal befeſtigt und bis auf die neueſte Zeit ungeſchwächt erhalten; ſowol das Jahr 1848 wie das zweite Kaiſerreich haben ihm ihr anerkennendes Siegel aufgedrückt. Als im Revolutionsjahr ſtatt der bisherigen verrufenen Jury eine freierwählte Künſtlerkommiſſion die Anordnungen zur Ausſtellung traf, war es Ingres, der zum Präſidenten derſelben ernannt wurde; das Kaiſerreich endlich hat ihn zum Groß-Offizier der Ehrenlegion (1855) und neuerdings (1862) auf eigene Anregung des Kaiſers zum Senator gemacht. Zu ſo hohen Ehren iſt in deutſchen Landen ein Künſtler bisher kaum gelangt; ein Kaulbach freilich hat, was Ingres nicht vermochte, mit praktiſcherem Lebensſinn verſtanden, ſich Schätze zu erwerben. Für Ingres aber erhielt der Triumph ſeine Krone, als nach der Weltausſtellung von 1855 die Kritiker der verſchiedenen Lager, der allgemeinen Stimme Ausdruck gebend, ſich faſt einmüthig für ihn erklärten, ja ihn den größten Künſtlern aller Zeiten beigeſellten. So ſchrieb im Moniteur Théophile Gautier, der durch ſeine Neigungen und Grundſätze eigentlich auf Seiten der Romantiker ſtand: „Ingres iſt heute auf den Platz angelangt, den ihm die Nachwelt geben wird, den großen Meiſtern des 16. Jahrhunderts zur Seite, deren Seele er nach dreihundert Jahren in ſich aufgenommen zu haben ſcheint“; und H. Delaborde, der Verfechter der idealen Anſchauung, bei Gelegenheit einer Beſprechung der Zeichnungen

des Künſtlers: „Seine gezeichneten Studien*) können die Vergleichung aushalten mit den Werken derſelben Gattung, welche die Führer aller Schulen hinterlaſſen haben, und von dieſen nehme ich Keinen aus, ſelbſt nicht die Größten.“ Einer ſolchen Anerkennung hat freilich unſere Betrachtung nicht in allen Stücken zuſtimmen können.

Stellen wir die deutſche und franzöſiſche Kunſt neben einander, um beide in ihrem Entwickelungsgang zu vergleichen, ſo möchte wol, wo auf der franzöſiſchen Seite Ingres ſteht, auf der deutſchen Cornelius ſeinen Platz haben. Beide waren ganz erfüllt von der Idee der großen wahren Kunſt, beiden war es mit ihrem ganzen Denken und Schaffen tiefer heiliger Ernſt, beiden um die ideale Darſtellung des Menſchen zu thun. Allein ſonſt wie verſchieden. Bei dem Deutſchen eine ſeltene Kraft und Mannig-

*) Wie ſich aus der Eigenthümlichkeit des Ingres'ſchen Talentes begreifen läßt, vermag es gerade in den Zeichnungen ſich zu ungeſchmälerter Geltung zu bringen; doch würde die Darſtellung, wenn ſie auch auf dieſe eingehen wollte, für den deutſchen Leſer wenigſtens ermüdend werden. Es iſt eine Stärke des Meiſters, mit der Linie in den lebendigen Fluß der Formen gleichſam einzudringen und ihre weſentlichen den Bau beſtimmenden Züge ſicher feſtzuhalten. Gerade in der Zeichnung konnte ſich ſeine Gabe, die friſche Unmittelbarkeit des Natureindrucks zu faſſen, aber nach dem Muſter ſeiner großen Vorbilder in geläuterter Form wiederzugeben, am beſten bewähren: der lange Umweg durch die mühſame Ausführung fiel weg und die meiſterliche nervige Feſtigkeit der Darſtellung erhält durch die Leichtigkeit der Hand, welche im Gegenſatz zu den Hauptzügen das Detail nur flüchtig hinwirft, erhöhten Reiz. Dieſer findet ſich namentlich in den gezeichneten Portraits (Herr und Madame Gatteaux, Madame Ingres, Madame Flandrin und andern). Von ſeinen Oelgemälden ſind die bedeutenden faſt alle im Text angeführt; außerdem ſind noch zu nennen aus der erſten römiſchen Zeit: Napoleon als Konſul und Napoleon als Kaiſer (Letzteres im Invalidenhaus zu Paris), Romulus als Sieger von Acron (großes Bild in Waſſerfarben, jetzt im Lateran zu Rom), Jupiter und Thetis; aus ſpäterer Zeit: eine Scene aus dem Leben Aretins, Tintoretts und Aretin (beide 1848), Jupiter und Antiope (1851, Skizze); und aus den letzten Jahren, in denen Ingres mit ungeſchwächter Kraft noch als Achtzigjähriger fortgearbeitet hat: eine Madonna als Vermittlerin, ein Oedipus mit der Sphynx in anderer Stellung als der aus ſeiner Jugend, ein im Kleinen ausgeführter Entwurf, „das goldene Zeitalter“ mit vielen nackten Figuren in den verſchiedenen Situationen naiven friedlichen Glückes darſtellend, zu einem Wandgemälde für das Schloß Dampierre des Herzogs von Luynes, das der Meiſter wol angefangen aber nicht vollendet hat, Homer geführt von einem Kinde und ein Bad türkiſcher Frauen. Endlich noch verſchiedene Bildniſſe, kaum mehr als zwanzig. Auch hat Ingres einige ſeiner Bilder mit Variationen wiederholt: ſo die Angelika, „la vierge à l'hostie“, die Stratonike und Raphael mit der Fornarina. Zu erwähnen ſind ſchließlich noch die Kartons (im Luxembourg) zu den Kapellen von Dreux und Saint-Ferdinand, lauter einzelne lebensgroße Figuren, und einige Zeichnungen zum „Plutarque français“, geſt. von Pollet, Laugier, Dien und Henriquel Dupont. Man ſieht: für das lange Leben keine große Zahl von Werken.

faltigkeit ſchöpferiſcher Phantaſie, daher eine große, im ächten Sinne poetiſche Fähigkeit der Kompoſition und ein unvergleichlicher Geiſt der Erfindung, zudem nicht ſelten eine ergreifende Gewalt des Ausdrucks; aber eine Stumpfheit des Formgefühls und ein Mangel an Bildung in den Bedingungen der Kunſt, die ihn ſeine Stoffe faſt nie zum vollen Leben herausgeſtalten ließen. Bei dem Franzoſen dagegen ein mühſamer Prozeß der Conception, ein Stocken im Fluß des Schaffens, das auch den Bildern das Gepräge der Anſtrengung aufdrückt, eine gewiſſe Kälte in der Wiedergabe der Empfindung; aber für die Form ein eminentes durch und durch gebildetes, zur Meiſterſchaft entwickeltes Talent, das es durch ſeine Ausdauer und ſeine Uebung zu einer ſeltenen Vollendung und Feinheit der Ausführung bringt. Welche Werke hätte das Jahrhundert aufzuweiſen, wenn beide Kräfte zu einer vereinigt geweſen wären! Aber faſt ſcheint es, als ob unſere Zeit überhaupt nicht der Boden ſei für eine ſolche ganze Perſönlichkeit. Die Fähigkeiten des Genius, die in großen Kunſtperioden zu Schöpfungen von herrlicher Kraft und Fülle verbunden geweſen, ſcheinen jetzt getrennt und vereinzelt nur ſolche Werke hervorbringen zu können, denen zur letzten Vollendung und zum unvergänglichen Ausdruck eines erhöhten Lebens eben jener naive ungebrochene Einklang des künſtleriſchen Geiſtes und damit der Erſcheinung gebricht.

Zweites Kapitel.

Die Ingres'ſche Schule und die religiöſe Malerei unter der Juliregierung und dem zweiten Kaiſerreich.

1.

Der Einfluß von Ingres. Hippolyte Flandrin.

Es war ein durchgreifender Gegenſatz, in den die Kunſtweiſe von Ingres mit der romantiſchen Schule trat, wenn ſie ſich auch in manchen Punkten mit ihr berührte. In dem Beſtreben, das wandelbare Leben der Natur und die flüchtigen Empfindungen der aufgeregten Seele in dem wechſelnden Spiel des Farbenſcheins wiederzuſpiegeln, hatte dieſe die feſte Form und Geſtalt der Dinge gelockert und aufgelöſt, der phantaſtiſchen Willkür des ſubjektiven Geiſtes freien Lauf gegeben und die vom Einklang mit der Welt losgeriſſene, von der Noth der Realität verzerrte verkümmerte Geſtalt in die Kunſt eingeführt. Da trat Ingres auf und faßte wieder in den ſtillen feſten Zug der Linie eine zwar beſchränkte, aber vom Zwieſpalt und der Laſt des Gemeinen erlöſte, im Frieden mit ſich beruhigte Welt. Begreiflich, daß zuerſt alle jungen Talente ſich auflehnten gegen eine Weiſe, welche die Kunſt wieder in alte Feſſeln zu legen und auf eine ſchon überwundene Stufe zurückzuführen ſchien. Allein wir haben oben geſehen (S. 298), wie im geſammten Geiſtesleben einige Jahre nach der Julirevolution, als Rückſchlag gegen die romantiſche Strömung, das Bedürfniß wieder wach wurde nach dem Geſetz und dem geſchloſſenen Ebenmaß der Form; daß ferner dieſe Reaktion in der Malerei eine noch größere Rolle ſpielte, als in der Dichtung.

Bald übte in der That die Anſchauung Ingres', ſo ſehr ſie von der Gegenwart und ihren Neigungen ſich abzuwenden ſchien, einen

Einfluß von weittragender Bedeutung. Dieſer erſtreckte ſich auf Alle, die nicht ſelber als Naturen von ausgeſprochener Eigenheit zu ihr im Gegenſatz ſtanden, ſelbſt auf Meiſter — wie Delaroche — die einen anderen Weg eingeſchlagen hatten. Und ſo eingreifend zeigt ſich auch diesmal der Erfolg einer tüchtigen und ausgeprägten Kunſtbildung, daß ſich jene Einwirkung, bis in die jüngſte Gegenwart reichend, im Verlaufe der modernen Malerei ſtetig verfolgen läßt, während diejenige der übrigen ſchulebildenden Meiſter in der Zerſtreuung und Zerſplitterung der heutigen Kunſt nur ſchwer zu entdecken iſt.

Ein Einfluß freilich, der nur dadurch möglich wurde, daß Ingres den tieferen Zug des modernen Geiſtes, der der romantiſchen Schule zu Grunde lag, in ſeine Anſchauung anfnahm. Er trat mit gleicher Entſchiedenheit, wie jene, dem akademiſchen Kunſtweſen entgegen, das nach überlieferten Regeln den Geiſt wie die Natur in den verknöcherten Model gewiſſer Formen zwingt. Das iſt ja ſeine Kraft, daß er mit eigenem unbefangenen Sinn zur friſchen Quelle der Natur zurückging und die großen Vorbilder nur als Mittel gebrauchte, aus ihr das ächte klare Waſſer lebendiger Schönheit zu ſchöpfen. Hierin aber, in dem letzteren Zug, beſtand ſein Unterſchied von der Romantik, wie in dem erſteren ſeine Verwandtſchaft zu ihr. Er entband wieder aus der Natur ihre unvergänglichen vom Kampf und Zufall unverletzten Formen, indem er an der Hand der großen Meiſter ſie durch den reinigenden Aether des künſtleriſchen Geiſtes zog, ohne deßhalb weder ihre, der Natur, Eigenthümlichkeit, noch die ſeiner eigenen Empfindung aufzugeben. Das aber iſt es, was die Kunſtſprache mit dem Ausdruck ſtylvoller Anſchauung bezeichnen will. Und dieſe iſt immer die Bedingung zur Blüte der monumentalen Kunſt, wie zu einem lebenskräftigen Fortgang der Malerei überhaupt. Es galt wieder, auch in der vorübergehenden Erſcheinung die ewige unwandelbare Form, in der das Weſen ſich ausſpricht, hervorzuheben; zu zeigen, daß auch die einzelne Geſtalt für ſich eine unendliche Bedeutung, ein berechtigtes Daſein hat und nicht blos eine verſchwindende Stimme unter andern iſt in dem harmoniſchen Chorgeſang, dem maleriſchen Farbenconcert des Ganzen. Die Malerei mußte ſich wieder beſinnen, daß ſie auf der Fläche das Leben des Körpers, d. h. ſowol ſeine abgrenzende Linie als ſeine runde Fülle feſtzuhalten habe, daß ſomit ihre Grundlage die Zeichnung und die Modellirung ſei. Um aber die Form des menſchlichen Leibes im künſtleriſchen Schein zu faſſen, dazu muß ſie einerſeits den Bau der menſchlichen Geſtalt ver-

ſtehen, andererſeits die muſtergültige Weiſe kennen, in der ein- für allemal die großen Kunſtepochen, die Griechen und die Cinquecentiſten, die Wirklichkeit der Natur in den Schein der Kunſt umgeſetzt haben. Dieſes doppelte Studium, das der Natur und der italieniſchen Meiſter, tiefer und ernſter als bisher in die franzöſiſchen Malerei eingeführt zu haben, iſt ein Verdienſt der Ingres'ſchen Schule. Sollen endlich die einzelne Geſtalt und ihre Form zu vollem Rechte kommen, ſo tritt naturgemäß das Kolorit in ſeinem ſelbſtändigen Reize zurück. Denn einmal ſchlägt im farbigen Schein die innere Stimmung an den Tag und zerwühlt gleichſam das Aeußere, zum anderen ſind in ihm alle Erſcheinungen aufeinander bezogen, und in dem ſtilleren, bald lauteren Einklang des Ganzen ihre Formen zu dienenden Trägern ihrer zur Harmonie mitwirkenden Töne geworden. Kräftig und entſchieden, aber einfach, mit einer gewiſſen Kühle und ungebrochenen Strenge ſpricht daher jene Kunſtweiſe die Lokalfarbe jeder Geſtalt aus; ſie findet die Harmonie nur in der ſchlichten Einſtimmung der nebeneinanderſtehenden Farben, wenn ſie dieſelbe nicht gar auf Koſten der Farbigkeit überhaupt in's Graue ſpielen läßt. Doch geht ſie in dieſer Enthaltſamkeit, von dem Gegenſatz zur romantiſchen Schule allzuweit getrieben, über das Maß hinaus und bleibt daher in der Lebendigkeit des Kolorits ſelbſt hinter ihren italieniſchen Vorbildern weit zurück, wie ſie andrerſeits nicht ſelten die Feſtigkeit der Form bis zur Trockenheit der Linie treibt. — Auch die Behandlungsweiſe wird durch das Formprinzip dieſer Schule beſtimmt. In ſich vollendet, wie gegoſſen, das veredelte Abbild der in Eins gewachſenen Natur ſoll die Geſtalt erſcheinen, und daher die techniſche Hand des Künſtlers, die ja nur handwerksmäßiges Mittel iſt, nicht ſichtbar ſein. Mit ſorgſamem Fleiß ſetzt ſie die Töne nebeneinander, darauf bedacht, ſie ineinander überzuführen und durch keinerlei Willkür das Ebenmaß der Arbeit zu zerſtören: auch hierin das Gegenſtück zur romantiſchen Schule, der der geiſtreiche Zug des den flüchtigen Schein der Dinge erhaſchenden Pinſels ſelber ein Mittel des künſtleriſchen Reizes iſt.

So feſt in ſich ausgeprägt und abgerundet nimmt die Kunſtweiſe in der franzöſiſchen Malerei der romantiſchen gegenüber ihren eigenen Platz ein. Die klaſſiſche Schule Davids hat ſie mit begraben helfen, aber zugleich aus dieſer, was ihre Anſchauung Lebensfähiges enthielt, in ſich herübergerettet. In Uebereinſtimmung aber mit dem Weſen des modernen Geiſtes griff ſie, gleich der romantiſchen, zur Natur zurück, zum Ausdruck der individuellen Seele und den charaktervollen Bildungen des realen

Lebens. Daher der Einfluß, den ihre strengere schulende Art auf die ganze zeitgenössische Kunst gewann.

Außerdem aber sammelte sich um Ingres eine eigene, sich an den Meister eng anschließende Schule. Daß er diese streng in den Schranken seiner Bahn hielt und eine andere Auffassungs- und Behandlungsweise nicht in sie eindringen ließ, lag schon in der entschiedenen und unbeugsamen Natur des Künstlers, dann auch in der Stellung, die er zu seinem Zeitalter einnahm. So war er als Lehrer der gerade Gegensatz zu David. Dieser war, so lange er in Paris wirkte, der unumschränkte Gebieter auf dem Felde der Kunst: um so bereitwilliger ließ er auch der ihm fremdartigen Eigenthümlichkeit des Schülers freien Spielraum, als den Stempel seines Einflusses im Großen und Ganzen doch alle Werke der Zeit trugen. Ingres aber stand mit seiner Richtung einer anderen, der er zwar in manchen Stücken die Hand reichte, doch im Widerstreite gegenüber. Wer nicht mit ihm ging, mußte gegen ihn sein; wer ihm nicht durchaus folgen konnte oder wollte, Ueberläufer werden. Ueberhaupt befand sich seine Kunst, sobald er einmal nach Paris zurückgekehrt in die Bewegungen seines Zeitalters mit eintrat, im bewußten Gegensatz der strengen Bildung zur regellosen Willkür und war so, während sie positiv wirkte, immer zugleich ein entschiedenes Abwehren. Daher erwartete und verlangte der Meister vom Schüler ein unbedingtes Eingehen auf seine Kunstweise, daher bekannte sich Jeder, der zu ihm hielt, ohne allen Rückhalt zu seiner Anschauung. Aber ebendaher ging auf seine ächten Schüler mit dem geläuterten Formensinn zugleich der ideale Zug seines ernsten, von der Würde der Kunst ganz durchdrungenen Geistes über.

So war es insbesondere mit Hippolyte Flandrin (1809—1864), der, zudem von Allen der Begabteste, in seinen Hauptwerken auf gleicher Höhe mit dem Meister steht. In die Weise desselben hatte er sich so tief eingelebt, daß es fast schien, wie wenn er seine Individualität aufgegeben oder gleichsam gegen die des Lehrers ausgetauscht hätte. Allein einmal war es in dem Schüler eine ähnliche Anlage des Geistes, die ihn unter einer solchen Leitung den gleichen Weg trieb, und dann gebrach es doch auch seiner künstlerischen Natur keineswegs an einem durchgreifenden eigenthümlichen Zug und an ursprünglicher Empfindung. Was ihn von Ingres unterscheidet und vor seinen Zeitgenossen auszeichnet, ist eine in unserem

Jahrhundert ſicher ſeltene Reinheit und Ungebrochenheit der religiöſen Anſchauung, welche mit einem durchaus künſtleriſchen Sinn die innigſte Verbindung eingegangen iſt, ſo daß beide Eigenſchaften vollkommen ſich decken; eine Verbindung, die ihn befähigt hat, in der Kirchenmalerei das Höchſte zu leiſten, was zu erreichen dem Zeitalter überhaupt vergönnt ſcheint. Für Ingres war im Grunde jeder Stoff, und ſo auch der religiöſe, nichts weiter als ein gelegener Anlaß zur Verherrlichung der menſchlichen Form. Flandrin dagegen war von Natur aus ganz durchdrungen von der religiöſen Vorſtellung und vermochte ſo, mit dieſem Inhalte wieder ihrerſeits die künſtleriſche Erſcheinung ganz zu durchdringen. So brachte er, wenn er auch in der Vollendung der Form den Meiſter nicht immer erreichte, doch Eines hinzu, was dieſem fehlte: den überzeugenden Ausdruck eines tieferen Seelenlebens. Daher iſt die ideale Kunſtweiſe der vergangenen großen Epochen erſt in ihm der modernen Phantaſie gleichſam in Fleiſch und Blut übergegangen. Ebendies aber, daß die religiöſe Empfindung ohne Reſt in die künſtleriſche überſetzt und die Frömmigkeit des Malers in der Schönheit ſeiner Geſtalten gleichſam aufgegangen iſt, eben dies ſichert ſeinen Gemälden ihre Wirkung auch dem Beſchauer gegenüber, für den die Kritik des Jahrhunderts die evangeliſche Geſchichte in bloße Mythe und damit auch das Reich des Glaubens aufgelöſt hat. Flandrin iſt ſo unter allen Neueren vielleicht der Einzige, der dem religiöſen Bilde einen ächten und unverfälſchten Reiz zu geben vermocht hat, wenigſtens der Erſte unter den Wenigen, denen es gelungen iſt — wie unſere Betrachtung über die Malerei des Jahrhunderts im erſten Buche (S. 40) andeutete —, ſich durch eine ernſte Einfachheit der Auffaſſung und eine rein künſtleriſche an den großen alten Meiſtern gebildete Durchführung zu einer tüchtigen und anziehenden Leiſtung zu erheben.

Daher gebührt ihm die erſte Stelle, wenn von der modernen franzöſiſchen Kirchenmalerei die Rede iſt und an ihn hat ſich die Beſprechung derſelben anzuſchließen. Dieſe gehört auch deshalb hierher, weil ſeit den dreißiger Jahren die ganze Gattung in der Erneuerung der idealen Kunſtweiſe eine Rolle ſpielt und zum großen Theil unter dem Einfluß der Ingres'ſchen Schule ſteht. Was das Verhältniß dieſer Malerei zu den religiöſen Zuſtänden und Bewegungen unter der Juliregierung anlangt, ſo tritt daſſelbe bei Flandrin, wenn deſſen Wirken auch der Zeit nach damit zuſammenfällt, doch weniger hervor: eben weil bei ihm die religiöſe Stimmung blos Sache des Gemüths, ich möchte ſagen, rein natürliche Anlage

war. Ich werde daher jener Beziehung der neuen christlichen Kunst zur Gesittung und Literatur erst später gedenken.

Wol Keinem der modernen französischen Maler, die zu Ansehen gelangt sind, ist es so schwer, wie Flandrin geworden, ihren Weg zu machen. Der Mittlere von drei Brüdern*), welche der Vater, ein unbemittelter Miniaturmaler zu Lyon, der widerstrebenden Mutter entgegen für die Kunst bestimmt hatte, um sie das hohe Ziel erreichen zu sehen, zu dem er selber nicht hatte durchdringen können, war der junge Hippolyt fast als Knabe noch auf seine eigenen Ersparnisse durch Zeichnungen und Lithographien angewiesen, um die Mittel für die entscheidende Studienreise nach Paris allmälig zusammenzubringen. Noch kündete sich übrigens in diesen ersten Versuchen die Eigenthümlichkeit seines Talentes nicht an; es waren genreartige Schilderungen des Soldatenlebens in der Art von H. Vernet und Charlet, mit denen sowol er als sein jüngerer Bruder Paul, der spätere Landschafter, sich die ersten Sporen verdienten. Endlich war eine kleine Summe beisammen, mit der beide eine Weile in Paris auszukommen hofften, um sich unter einem tüchtigen Meister auszubilden; die Reise freilich mußte zu Fuß gemacht werden. Sie waren an Hersent gewiesen worden; aber auf die Anregung und das Beispiel eines Landsmannes (Guichard) traten sie in das Atelier von Ingres ein, dessen noch nicht lange eröffnete Schule damals unter den Künstlern schon zu großem Ansehen gelangt war. Und nun bildete sich rasch zwischen Lehrer und Schüler das innige Verhältniß, das bis zu dem Tode des Letzteren gedauert hat. Nach kurzer Zeit schon zeichnete sich der ältere Flandrin vor den Uebrigen aus, wie wenn die große ideale Anschauung des Meisters seine Fähigkeiten nun erst entfesselt hätte; nicht blos durch seinen eisernen Fleiß und seine Fortschritte, sondern vor Allem durch die tiefe Ueberzeugung, mit der er die Grundsätze Ingres' in sich aufnahm. Zeitlebens, auch dann noch, als er ihm ebenbürtig zur Seite stand, schaute er mit schwärmerischer Verehrung zu dem Manne hinauf, der ihm den Ernst und die hohe Bedeutung der Kunst erschlossen hatte, wie seinerseits Ingres auf den geliebten Schüler alle Hoffnungen setzte, in seinen Triumphen mitauflebte und als er 1855 eine Portraitzeichnung von ihm machte, die Widmung hinzufügte: „dem Freunde und großen Künstler H. Flandrin." Ein Verhältniß in der

*) Der Aelteste, Auguste Flandrin, im Portrait und im Genre thätig, ist schon 1842 gestorben, ein Talent, das über das Mittelmaß nicht hinauskam; von dem jüngeren wird bei Betrachtung der Landschaft die Rede sein.

That, wie es in den veröffentlichten Briefen des Letzteren*) klar vor den Augen der Zeitgenossen liegt, das auf der geistigen Verwandtschaft zweier edler und reiner Naturen, sowie auf der Größe ihrer gemeinsamen Zwecke beruht, und ein neuer Beleg, wenn es dessen für die Gebildeten unter den Deutschen noch bedürfte, daß wir allzulange über den Leisten des alten Ammengeredes von dem oberflächlichen und leichtfertigen Wesen der Franzosen die ganze Nation geschlagen haben. Wenn wir doch einmal stolzer und entschiedener in unserem Handeln, dagegen in unserem Urtheil über andere Völker milder und bescheidener werden wollten.

Für den jungen Flandrin waren übrigens die Pariser Studienjahre eine schwere Zeit. Die härtesten Entbehrungen hatte er durchzumachen, bis es ihm endlich 1832 — zudem in der Arbeit durch eine Krankheit gehindert — gelang, mit seinem „Theseus, von seinem Vater bei einem Feste wiedererkannt", den großen Preis zu gewinnen, der ihm den Weg in die römische Akademie bahnte. Das war zugleich der erste Sieg, den die Ingres'sche Schule feierte. Dies, verbunden mit dem Talent sowol als dem tüchtigen Können, das sich in dem Bilde zeigte, brachte den jungen unbekannten Maler schon damals zu solchem Ansehen, daß ihn die Gesellschaft gern in ihre Kreise gezogen hätte, wenn er nur durch den Besitz von Hut und Frack im Stande gewesen wäre, ihrem Rufe zu folgen. In Rom dann, wo er wenigstens sorgenlos seine Studien fortsetzen konnte, waren es namentlich die Meister der Form, Raphael und die Florentiner, andrerseits die Ueberreste der griechischen Kunst, an denen er mit begeistertem Sinn rastlos und unermüdlich sich bildete. Er kannte nicht, noch liebte er die Zerstreuungen der lebenslustigen Jugend, ohne doch eine enge und nüchterne Natur zu sein; es war ein stiller und ideal angelegter Charakter, der in der Weichheit und Keuschheit seiner Empfindung fast an das Weibliche streifte und damit doch den Ernst und die Energie eines männlichen Sinnes verband. Das allerdings läßt sich nicht verhehlen und wird sich uns auch an seinen Werken zeigen, daß er eine einschneidende

*) Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin, herausgegeben durch den Vte Henri Delaborde, Paris 1865. Als Beispiel nur die eine Stelle aus einem Briefe, den Flandrin bei seinem letzten römischen Aufenthalte ein Jahr vor seinem Tode an Ingres schrieb: „Malgré le bonheur que j'ai de vivre à Rome, je me plains souvent d'être si longtemps sans vous voir, sans vous entendre, vous dont la parole et l'exemple nous ont fait connaître et aimer le beau! Partout où j'éprouve quelque émotion (et c'est souvent), qu'elle vienne de l'art ou de la nature, j'en rends grâces à vos enseignements, je vous remercie du fond du coeur . . . ."

kühn durchbrechende Lebens- und Schaffenskraft mit nichten beſaß. Vielmehr war der durchgehende Zug ſeines Weſens eine gleichmäßige und gehaltene Mitte, der ruhige Einklang der Seele mit einer beſchränkten und vom Gewühl des Tages abſeits gelegenen, aber auch von allem Unedlen geläuterten Welt. Eben die Klarheit und Stetigkeit, die dadurch in ſein ganzes Denken und Wirken kam, befähigte ihn, die großen Vorbilder, denen er wie ſein Meiſter mit unerſchütterlicher Treue folgte, ganz in ſich aufzunehmen und mit ſeiner eigenen Empfindung, ſeiner eigenen Naturanſchauung tief und gründlich zu verarbeiten. In Rom endlich fand er die Muße, für ſeine geiſtige Bildung nachzuholen, was er in der Jugend durch ſeine kümmerlichen Verhältniſſe hatte verſäumen müſſen. Indem er ſich nun mit urſprünglichem und unberührtem Sinne in die heilige Schrift, in Dante und die Dichter des Alterthums einlebte, fand er ſich nur um ſo entſchiedener auf der künſtleriſchen Bahn fortgetrieben, die er einmal eingeſchlagen.

Die Gemälde, welche Flandrin als Zögling der römiſchen Akademie nach Paris ſchickte, bezeugen ſowol jenes gründliche Studium der großen Meiſter, als eine lebendige Auffaſſung der Natur. Es ſind zum Theil bloße Studienfiguren (Polytes, die Bewegungen der Griechen beobachtend; ein Euripides, in dem übrigens der Ausdruck der Begeiſterung mißlungen iſt; ein junger Hirt; ein nackter Jüngling am Strande des Meeres, eine Geſtalt von edler Anmuth, in der Form breit und ſicher durchgeführt*), jetzt im Luxembourg), in denen allerdings der eigene Charakter ſeines Talentes noch gebunden iſt, zum Theil aber größere Kompoſitionen, die in der Anordnung und im Ausdruck den Uebergang bilden zu ſeiner ſpäteren ſelbſtändigen Weiſe: Dante und Virgil in dem Kreiſe der Neidiſchen (nach dem 13. Buche des Fegefeuers; im Salon von 1836 ausgeſtellt, jetzt im Lyoner Muſeum), der heilige Clarus, der erſte Biſchof von Nantes, Blinde heilend (Salon von 1837; jetzt in der Kathedrale von Nantes), Chriſtus und die Kindlein (Salon von 1839; jetzt in Liſieux)**). Alle zeigen eine einfache ſtylvolle Gruppirung und wie ſich

*) Bei ihrem Anblick, ſo wird erzählt, habe Ingres, den Schüler umarmend, ausgerufen: „je vois que la grande peinture n'est pas encore morte en France.“ Ein Zug, der dem überſchwenglichen, überſtrömenden Weſen des Mannes ganz gleich ſieht, den übrigens Flandrin ſelber in einem Briefe vom 24. März 1836 faſt ebenſo erzählt, nur mit Bezug auf ein anderes Bild. Da es kaum wahrſcheinlich iſt, daß die Scene ſich ſo ähnlich wiederholt hat, wird ſie wol nur für Letzteres, den heiligen Clarus (ſiehe oben), ihre Gültigkeit haben.

**) Lithographirt von Auguſte Hirſch.

von dem trefflichen Schüler Ingres nicht anders erwarten ließ, eine durchgebildete Zeichnung und Modellirung; aber in den beiden letzteren spricht sich zugleich eine stille maßvolle Empfindung mit anmuthiger Klarheit aus. Sie waren es auch, die dem Künstler in Paris wenigstens den Beifall der Kenner erwarben; Ary Scheffer soll es vor jenem Christus mit den Kindlein bitter beklagt haben, daß er nicht wie Flandrin durch eine gründliche Schule gegangen und so nur unsicher und halb zur Erscheinung bringen könne, was er empfinde.

Die Anerkennung endlich, welche nun Flandrin gefunden, verschaffte ihm den Auftrag zu einer monumentalen Arbeit, und damit war seinem Talente die wahre Bahn geöffnet, wie denn auch das religiöse Gemälde nur in der stimmungsvollen Umgebung des kirchlichen Raums zur vollen Geltung kommt. In der Kirche Saint-Severin hatte er die Kapelle des Evangelisten Johannes zu malen. Die drei Wandgemälde, die er 1841 in Wachsfarben ausführte, die Berufung des Johannes und Jakobus von ihrem Fischergeschäfte zum Apostelamt, das Abendmahl und die Apokalypse, zeigen uns den Künstler in freierer Bewegung, als jene Staffeleibilder, die noch das Merkmal einer gewissen Befangenheit in den Schranken des Studiums tragen. Namentlich ist in der Darstellung des Abendmahls eine anziehende Klarheit und Einfachheit der Komposition, in den Gestalten verbindet sich mit würdevoller Haltung und monumentalem Gepräge der unbefangene Zug des Lebens; auch spricht sich die schmerzliche Empfindung des Johannes edel und natürlich aus, wie gleichfalls in dem Bilde der Berufung die Geberde Jesu und die Bewegung der aufstehenden Jünger die Seele des Vorgangs wahr und mit ansprechender Ruhe versinnlichen. In diesen, wie überhaupt in allen monumentalen Malereien des Meisters macht das Kolorit keinerlei Anspruch darauf, die Figuren aus einer umgebenden Licht- und Lufthülle mit malerischer Wirkung heraustreten zu lassen und ihnen mit warmen tiefen Farben den täuschenden Schein der Realität zu geben. Es ist, wie bei Ingres, der Form und Gruppirung untergeordnet. Denn auf der Zeichnung beruht für Flandrian die ganze Kunst; in ihr drückt sich Alles aus, so schreibt er selber öfters, was Edles in der letzteren ist; „sie vereinigt — nach einer Stelle aus seinen hinterlassenen Notizen — in dem Auge des Künstlers die Fähigkeiten des Gesichts, des Gefühls und des Gedankens.“ Daher ist das Kolorit, wie er sich an einer andern Stelle ausdrückt, „in der großen Kunst nur die nothwendige Folge der wahren Zeichnung.“ So hat es ihm nur die Aufgabe,

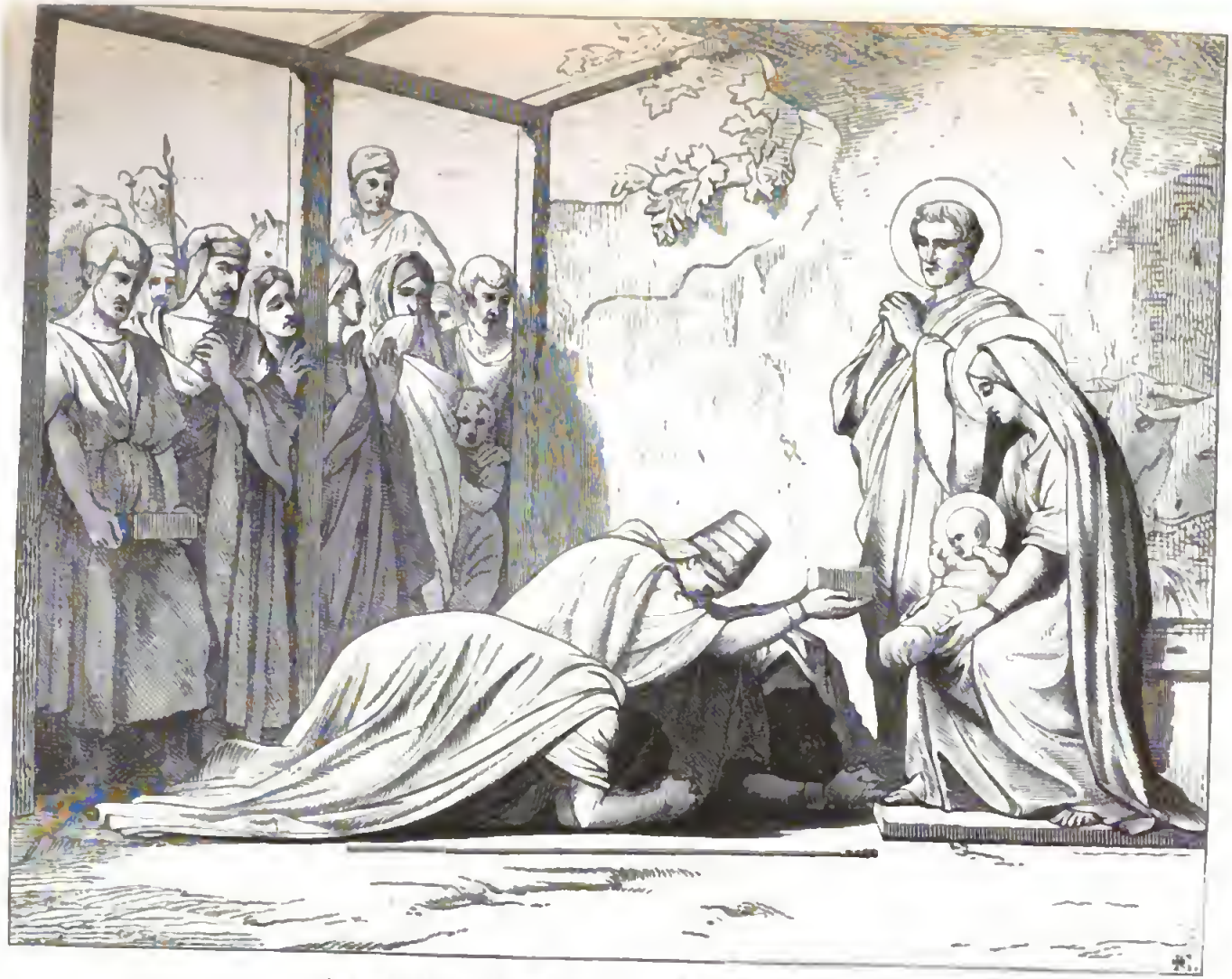
mit ziemlich hellen einfachen, wenig gebrochenen, gleichmäßig ausgebreiteten Tönen und dem ruhigen Einklang derselben die Bedeutung der Gestalten und die Anordnung zu heben. Eine Mäßigung, die in Wandgemälden, welche weder die architektonische Fläche durchbrechen noch aus ihr herausspringen sollen, und namentlich in religiösen, die eine gewisse Sammlung und Ruhe der Erscheinung bedingen, wol ihre Berechtigung hat. Allein nicht blos Raphael, auch die Florentiner, ein Masaccio und Filippino Lippi, haben es verstanden, mit monumentaler Klarheit und Stille des Kolorits die überzeugende Wärme des Lebens zu verbinden und so die religiösen Gestalten unbeschadet ihrer idealen Größe in seinen vollen saftigen Farbenschein zu tauchen. Das hat Flandrin so wenig vermocht, wie Ingres, und wenn auch der matte in's Fahle gehende Freskoton seiner monumentalen Werke ihre Wirkung nicht gerade beeinträchtigt, so gibt er ihnen doch die Kühle und das blasse Licht einer der Gegenwart ganz entrückten und in die Sage verflüchtigten Welt. War dies Absicht, um gleichsam den reinen Aether des Ueberirdischen über die Gestalten auszugießen, so verbarg sich hinter dieser Absicht doch ein Unvermögen. Uebrigens dürfen wir nicht vergessen, daß die moderne monumentale Malerei überhaupt unter dem Verlust der Freskotechnik leidet, den die Neuzeit, indem sie von der ausgelebten Kunst und Tradition des achtzehnten Jahrhunderts sich loslöste, herbeigeführt hat. Man hat sie, wie wir schon bei Delacroix gesehen, in Frankreich namentlich durch den Gebrauch von Wachsfarben zu ersetzen gesucht; allein angenommen auch, daß diese die Klarheit und Ruhe der Freskomalerei, ihre gleichsam gemilderte Kraft zu erreichen vermöchte, so fehlt es doch nun an der festen Kette der Entwicklung, welche allein der Kunst die Herrschaft über die technischen Mittel sichert, um das in der Phantasie schwebende Bild zu unverkümmerter Erscheinung zu bringen. Die Versuche jener Art, welche seit mehreren Jahrzehnten in Frankreich gemacht werden, haben allerdings manche tüchtige Ergebnisse geliefert, und im Ganzen ist man dort gegenwärtig mit jenem und ähnlichen Verfahren weiter gekommen, als in Deutschland mit der Freskobehandlung; aber doch ist das Gelingen fast immer zufällig, durch allerlei Experimente und Anstrengungen erkauft, und so gebricht es meistens den Künstlern an der leichten und sichern Hand, mit der ehemals die italienischen Meister ihre Vorstellungen in ursprünglicher Frische zum Ausdruck brachten.

Noch ist in den Malereien von St. Severin eine gewisse Gebundenheit an die Vorbilder bemerkbar, in der sich die eigene Seele des Künstlers

nur wie verhüllt ausspricht; denn die Aufgabe, die er sich setzte, eine vollendete Form nach griechischem und raphaelischem Muster mit der feierlichen und ausdrucksvollen Anordnungsweise Giotto's*) zu vereinigen, war schwierig und lähmte die eigene Erfindungskraft. Freier dagegen und von ursprünglicher lebensvoller Empfindung getragen sind die Gemälde, die er 1842—44 im Chor der Kirche St. Germain-des-Prés ausführte: auf der einen Seite der Einzug Christi in Jerusalem**), auf der anderen die Kreuztragung, über beiden die allegorischen Figuren der theologischen und moralischen Tugenden und die Heiligen der Kirche. Namentlich aus dem ersteren Bilde spricht eine anziehende Stille und Innigkeit des Gefühls, während die Formvollendung, welche Flandrin immer anstrebte, wenn auch die Anstrengung der Arbeit noch nicht ganz überwunden ist, hier noch entschiedener hervortritt, wie in seinen früheren Werken. So weit eine solche etwas künstliche Verschmelzung von persönlicher Frömmigkeit, eigener Naturanschauung und dem Studium sowol der griechischen als italienischen Kunst den Mangel des ganzen vollen Gusses überhaupt ersetzen kann, läßt sich das Bild als eins der wenigen ächten Kunstwerke bezeichnen, welche die moderne Malerei in der religiösen Gattung aufzuweisen hat. Weniger glücklich war Flandrin in der Darstellung der Kreuztragung. Hier, wo es galt, einen bewegteren Vorgang und ein tieferes Leiden zu veranschaulichen und doch die Würde der Gestalten und die gehobene Stimmung des Ganzen zu wahren, war die Aufgabe für den Maler der Gegenwart, der ja nicht unbefangen und nicht mit einer ihm überlieferten Anschauungsweise an's Werk geht, ungleich schwieriger; auch sagten dem Talente des Künstlers solche Momente von mehr dramatischer Erregtheit kaum zu. Da er den Ausdruck der Ruhe und Sammlung nicht aufgeben wollte, wußte er doch andrerseits den des Schmerzes und der tieferen Erregungen der Seele nicht zu treffen; auch greift diesmal in den Figuren die Bewegung des Körpers durch die Gewänder nicht deutlich durch. Im eigentlichen Chor der Kirche

*) Man hat Flandrin vorgeworfen, daß sein Johannes im Abendmahl demjenigen Giotto's im Refektorium von Santa Croce in Florenz entnommen sei. Das Uebel wäre so groß nicht, und allerdings eine Aehnlichkeit ist zwischen den beiden Figuren. Aber im Ganzen hielt sich Flandrin nicht sklavisch an einzelne Typen der italienischen Kunst, sondern an ihre ganze Art, die Form zu sehen und wiederzugeben; die einzelnen Geberden und Bewegungen, wie er sie haben wollte, entnahm er der Natur, indem er sie meistens an sich selber versuchte und dann das für gut befundene Motiv von seinem Bruder Paul skizziren ließ.

**) Gestochen von Sonmy, nach dessen Tod vollendet von Poncet.



Die Anbetung der Magier. Von Hippolyte Flandrin.

malte dann Flandrin 1846—1848 die zwölf Apostel, einfach charakterisirte Gestalten von ernster feierlicher Haltung. Ganz weiß gekleidet, um die Wirkung stiller Größe zu erhöhen („moralement, c'est beaucoup plus beau," als nämlich die farbigen Gewänder, schrieb er an seinen Bruder): ein deutlicher Beweis, wie sehr der Meister das Kolorit als ein untergeordnetes Mittel der Darstellung betrachtete.

Mit diesen Werken war er auf der Höhe seines Talentes angelangt und durch die allgemeine Stimme den ersten Künstlern seiner Zeit beigesellt. In demselben steten und ruhigen Fortgange, den seine Kunst genommen, war auch sein Leben verlaufen: dem klaren Wasser gleich, das über ebenem Grunde durch Wiesen leise hinabfließt und kaum von einem Luftzug bewegt wird. Es nöthigt uns ein Lächeln ab, wenn man — wie das französischerseits geschehen ist — einen modernen Maler mit Fiesole vergleicht, von dessen Lebensumständen wir zudem nichts wissen; aber von dem Seelenfrieden und der stillen Heiterkeit, die uns aus den naiven Werken des frommen Dominikanermönchs von San Marco entgegenblicken, von dem tiefen Einklang zwischen Leben und Kunst, der aus ihnen spricht, finden sich deutliche Züge doch auch in den Bildern des Franzosen, die einen so viel größeren und bewußten Anspruch auf vollendete Darstellung machen. Und in der That, das künstlerische Wirken Flandrins ist die reife Frucht einer solchen natürlichen ungebrochenen Einstimmung zwischen dem Talent und der Laufbahn des Malers, der Denk- und Empfindungsweise des Menschen, den Gewohnheiten und dem stillen Fluß seines Daseins. Zu dem schönen Verhältniß zu Lehrer und Bruder, zu dem Gefühl, anerkannt und von der Last der Sorgen befreit zu sein, zu der Befriedigung, das wahre Feld seiner Anlagen in der monumentalen Kunst gefunden zu haben, kam nun noch seit 1843 eine glückliche Ehe, so still und friedlich, wie sein ganzes Leben war. Und so trafen alle Bedingungen zusammen, ihn auf der Höhe zu erhalten, die er erreicht hatte. Denn immer, nach wie vor, auch da ihm Alles nach Wunsch ging, blieb er dem eingeborenen Zug seiner Natur treu, in der Kunst mit unermüdlichem Fleiß immer die höchste Vollendung anzustreben. Nicht Ein Stück vielleicht ist in seinen Malereien, das er nicht vorher mit der größten Sorgfalt auf dem Karton, immer mit strenger Berücksichtigung der Natur, durchgearbeitet hätte. Und so wurde es ihm möglich, seine Gedanken trotz des langen Weges, den sie durch das Studium sowol der Natur als seiner verschiedenen Vorbilder zu nehmen hatten, lauter und unumwunden wiederzugeben, mit einer Art von Frische

und Aufrichtigkeit, die eben den Bildern ihre Wirkung ſichert; mit einem Worte, der reinen Empfindung, die ſein ungetrübtes Gemüth erfüllte, den unverholenen Ausdruck zu geben, der in dieſem ächt künſtleriſchen Gewande auch den Beſchauer noch anzieht, dem das chriſtliche Jenſeits in ein bloßes Fabelreich zuſammengeſunken iſt.

In den monumentalen Werken, die er weiterhin nach 1848 auszuführen hatte, iſt daher nirgends ein Nachlaß der Kräfte, vielmehr, je nachdem er ſich die Aufgabe ſtellte, immer das Höchſte erreicht, deſſen ſein immer tiefer durchgebildetes Talent fähig war; ja, indem er die großen Vorbilder, von denen er keinen Augenblick ließ, noch inniger mit ſeiner eigenen Naturanſchauung verarbeitete, öfters ſogar noch ein Fortſchritt. In den Malereien (auf Goldgrund), mit denen er 1848 49 — unter Beihülfe von Paul Flandrin, Paul Balze, einem Schüler von Ingres, und Louis Lamothe, der ſich unter ihm ſelber gebildet hatte, — die neuerbaute Baſilika von St. Paul zu Nîmes ausſchmückte, lehnte er ſich, um in Uebereinſtimmung mit dem Bauſtyl der Kirche zu bleiben, an Giotto, die Sieneſen und Fieſole an, ſoweit dieſe die altchriſtliche Anordnungsweiſe aufgenommen und fortgebildet haben. Indem er aber den der letzteren eigenen Charakter, nämlich den mit den einfachſten Mitteln bewirkten Ausdruck feierlicher überweltlicher Größe, gehaltener würdevoller Empfindung, beizubehalten ſuchte, ſtrebte er doch wieder in der einzelnen Geſtalt nach der hohen Vollendung der Form, wie ſie Phidias und Raphael erreicht haben. In der mittleren Apſis der thronende Chriſtus mit ausgebreiteten Armen, zu ſeinen Seiten Peter und Paul in majeſtätiſcher Gewandung, zu ſeinen Füßen ein König und ein Sklave, der Eine ſeine Krone, der Andere ſeine Ketten niederlegend; auf den Wänden des Chors die Evangeliſten und Doktoren der Kirche; dann auf den Mauern der Seitenſchiffe einerſeits die Märtyrer, darüber zwei Engel mit Palme und Joch, Schwert und Krone, andrerſeits die Jungfrauen, über ihnen die Engel der Keuſchheit und der göttlichen Liebe, alle dieſe Figuren in feſtlichem Zuge dem Altare zuwandelnd; in den Seitenapſiden endlich einerſeits die Krönung der Jungfrau*), die namentlich in der ſchlichten ſtimmungsvollen Anordnung der altitalieniſchen Weiſe gehalten iſt, andrerſeits die Entzückung des heiligen Paulus: das Ganze getragen von einer ſtillen und geſammelten Empfindung und durch den Einklang der idealen Strenge, wie ſie durch die Ausſchmückung alt-

*) Geſtochen von Am. Schneider.

chriſtlicher Kirchen zieht, mit der lebensvollen Schönheit der Geſtalten von nicht geringer Wirkung. Von ähnlicher Art, in der Eintheilung und Gruppirung nach dem Muſter der altchriſtlichen (früh-byzantiniſchen) Kunſt behandelt ſind die Malereien in den drei Apſiden der alten Abteikirche von Ainay bei Lyon, im Jahre 1855 ausgeführt: in der mittleren der ſegnende Chriſtus, zu ſeinen Seiten in einfacher ſtatuariſcher Anordnung Maria, die weiblichen und männlichen Heiligen der Kirche und der Stadt; in den beiden Seitennischen ſymboliſche auf die Abtei bezügliche Handlungen des h. Badulf und h. Benedikt. Noch einfacher iſt die Kompoſition in den beiden Gemäldefrieſen, mit welchen Flandrin in der Kirche St. Vincent de Paul 1850—1854 die Wände des Schiffes ſchmückte (die Darſtellung im Chor iſt von Picot): wie mir ſcheint, das Meiſterwerk des Künſtlers. Auf der einen Seite die Apoſtel, Märtyrer, die Kirchenväter und h. Biſchöfe; auf der anderen die h. Frauen, die Jungfrauen, Märtyrerinnen und Büßerinnen*). Wie von Einem Gefühl bewegt, in ſtiller Andacht, und doch von ihrem göttlichen Beruf ganz durchdrungen, daher in grandioſer Würde, ſchweben ſie, zwei feierliche Reihen bildend, vorwärts dem Heiland zu, gleich Geſtalten, die in ſich den Himmel mit der Erde vereinigen. Gerade durch die Einfachheit und Ruhe, mit der die Figuren, zu ſchlichten Gruppen verbunden, alle von derſelben Stimmung getragen und dennoch jede zu einem Charakter ausgeprägt, in edler Gemeſſenheit dahinſchreiten, iſt das Ganze von großer Wirkung. Man hat den Zug mit den Panathenäen des Parthenons verglichen und allerdings iſt das Vorbild der reliefartigen Anordnung wol fühlbar; aber eine neue Empfindung, wie ſie das Alterthum nicht kannte, iſt den Geſtalten eingehaucht und der Adel des in ihnen ausgeſprochenen Lebens hat den innigeren Zug der chriſtlichen Zeitalter. Von anziehender Schönheit und Stille ſind namentlich die h. Jungfrauen, die in der anmuthigen Bildung und in der ſeligen Milde des Ausdrucks die weiblichen Figuren der Kirche zu Nimes noch übertreffen. Die Ausführung durchaus einfach, breit und gediegen; auch das Kolorit diesmal durch den hellen ſanften und doch nicht kraftloſen Ton, ſowie durch ſeinen weichen Einklang mit dem Goldgrund nicht ohne Reiz.

Flandrin wurde nach dieſem neuen Erfolge, der ihn in Frankreich unbedingt an die Spitze der religiöſen Maler und ſelbſt über Lefueur ſtellte, in St. Germain-des-Prés, wo er den Chor gemalt hatte, nun auch

*) Von Flandrin ſelber in einer Reihenfolge von 14 Blättern lithographirt.

die Ausschmückung des Schiffes übertragen. Hier fand er Gelegenheit zu einem umfassenden Bildercyclus; er schilderte die Hauptmomente des Alten und des Neuen Testamentes in zwanzig Gemälden, von denen je zwei zusammengehörig dem dogmatischen Verhältniß von der Verheißung im alten zu der Erfüllung im neuen Gesetze Ausdruck geben. Also neben der Verkündigung die Erscheinung Jehova's im feurigen Busch, neben dem Sündenfalle Christi Geburt, neben dem Aufgang des Sterns zu Balaam die Anbetung der Magier (s. die Abbildung), neben dem Durchzug durch das rothe Meer die Taufe Jesu, neben dem Brot und Wein spendenden Melchisedech das Abendmahl, neben dem Verrath der Brüder an Joseph den Judaskuß, neben dem Isaaksopfer die Kreuzigung, neben dem Jonaswunder die Auferstehung, neben der Scheidung der Völker beim Thurmbau zu Babel die Aussendung der Apostel: eine Zusammenstellung, wie sie bekanntlich nach der kirchlichen Ueberlieferung schon in der älteren Kunst vorkommt, die aber hier entschiedener als sonst durchgeführt ist. Wir sehen hier natürlich davon ab, daß für unser heutiges Bewußtsein diese Beziehung des alten Testamentes auf das neue als ein willkürliches und völlig grundloses Erzeugniß jener Tradition ganz und gar dahingefallen ist, und so die Wirkung, die für den Gläubigen das Nebeneinander der Scenen haben mag, verloren geht; uns beschäftigt nur die künstlerische Weise, mit der Flandrin jenen so oft behandelten Stoffen eine neue Seite abgewonnen hat. Man muß es ihm lassen, daß er auch hier jedesmal den Vorgang mit feiner Empfindung zu durchdringen und mit der Strenge idealer Auffassung, welche jede episodische und blos malerische Zuthat verschmäht, in großen einfachen Zügen wiederzugeben verstanden hat (so ist z. B. die Anbetung der Magier gerade das Gegentheil von der naiv weltlichen Art, mit der die Eyck'sche Schule den Gegenstand behandelt hat, wie von der rauschenden festlichen Schilderung der späteren Italiener). Zudem hat er sich hier, wo es sich um bewegtere Motive handelte, mit richtigem Sinne nicht blos in der Zeichnung, sondern auch in der Kompositionsweise die reife Kunst des Cinquecento zum Muster genommen und mit Freiheit benützt. Indessen lassen die Gemälde den frischen Wurf einer durchgreifenden Kraft, das unbefangene Leben einer ihre Fülle ausströmenden Phantasie vermissen; gar zu knapp zugemessen und besonnen sind Ausdruck und Bewegung, und öfters merkt man der grandiosen Einfachheit der Anordnung die Absicht an. Hingegen zeigen wieder die alttestamentlichen Figuren, die über jenen Bildern zwischen den Fenstern angebracht sind, in Form und

Haltung edel durchgebildete Geſtalten, das Talent des Künſtlers von ſeiner beſten Seite, wie auch die architektoniſche, in den Raum ſtimmungsvoll eingepaßte Anordnung ſeine große Begabung für die monumentale Kunſt bewährt.

Merkwürdig, wie mitten in dem kritiſchen neunzehnten Jahrhundert und gerade durch einen Franzoſen die kirchliche Malerei eine Nachblüte treibt, der ſich eine gewiſſe ungekünſtelte Innigkeit des Ausdrucks und Kraft der Geſtaltung nicht abſprechen laſſen. Freilich, gerade dem Franzoſen kommt zu ſtatten, daß er, aus einem durch und durch katholiſchen Stamme, dem poſitiven Chriſtenthum noch näher ſteht, als wir Germanen; ſo wird der Einzelne, deſſen Gemüthsart und Lebenslauf der Entwickelung eines frommen Sinnes günſtig ſind, weder durch den Widerſpruch mit der ihn umgebenden Welt aus der ſeinen Geiſt umhüllenden Empfindung geweckt, noch gewaltſam in ſie hineingetrieben. Darin beſteht von vornherein ein großer Unterſchied zwiſchen Flandrin und den deutſchen Nazarenern, z. B. Overbeck. Jener war ein katholiſcher Chriſt von Haus aus und aus naivem Drange; dieſen trieb die romantiſche Rückſtrömung, im Konflikt mit dem kalten ſcharfen Luftzug des deutſchen Geiſtes, in den warmen Schooß der Kirche. Die Frömmigkeit des Bekehrten iſt immer aufgeregt und fieberhaft und will mehr thun, als vielleicht dem chriſtlichen Gotte ſelber bequem iſt. Dieſer Unterſchied zwiſchen dem Deutſchen und Franzoſen in der religiöſen Geſinnung ſpricht ſich ganz eigen auch in ihrer Kunſtübung aus. Overbeck, wie überhaupt die Nazarener, hat ſich vornehmlich an den italieniſchen Meiſtern inſpirirt, welche die Frömmigkeit im Ausdruck wie einen beſonderen Treffer ausſpielen, an Perugino und der umbriſchen Schule; und da ihm vorab daran liegt, ſeine Geſtalten mit der chriſtlichen Empfindung ganz auszufüllen, frägt er wenig danach, ob ſie in der Form und Bewegung die Sicherheit und Kraft des natürlichen Lebens haben. Oder vielmehr: weil ſie den überſinnlichen Zug des Jenſeits haben ſollen, brauchen ſie wenig von der Realität des Dieſſeits*).

*) Flandrin ſelber merkte bei aller Anerkennung des gleichgeſinnten deutſchen Meiſters recht wol, woran es ihm fehlte. So ſchreibt er 1833 in einem ſeiner Briefe: „Overbeck se sert tout-à-fait de l'enveloppe des vieux maîtres; il observe la nature, mais de son aveu il ne l'a presque jamais devant les yeux lorsqu'il travaille. D'ailleurs il ne tient pas à faire de la peinture, il ne tient qu'à rendre ses idées, à les écrire. Je crois qu'il a tort: car s'il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendues.“ Wie ſpricht ſich in dieſer einfachen treffenden Bemerkung der künſtleriſche Sinn des Mannes und das ausgeprägte Formgefühl des Franzoſen aus.

Flandrin empfand und arbeitete anders. Ihm kam es ſowol auf die künſtleriſche Vollendung nach den großen Muſtern, als auf eine treue und charaktervolle, eben durch jene geläuterte Wiedergabe der Natur an. Mit richtigem Gefühl entnahm er die Anordnung der altchriſtlichen Kunſt, Giotto den anſpruchsloſen Fluß der Gewandung, die Form den Griechen und Cinquecentiſten; das Alles aber ſchoß ihm zu einem lebendigen Ganzen zuſammen, indem er es gleichſam einſchmolz an dem Feuer ſeiner eigenen Empfindung in den feſten Model der Natur. Zwar hat deshalb auch er nicht, wie die alten Meiſter es gethan, das Chriſtenthum in lebendiger Verknüpfung mit der Wirklichkeit darſtellen können, ſondern, wie Overbeck, es in die blaſſe Welt einer rein idealen Anſchauung entrücken müſſen. Aber wenigſtens hat er es vermocht, ſeine religiöſen Geſtalten, indem er mit ſeinem Talent und ſeinem Können den reinen vollen Einklang ſeiner Seele auf ſie übertrug, zur Gegenwart der ächt künſtleriſchen Erſcheinung herauszuführen. Das freilich muß dem deutſchen Maler unbenommen bleiben, daß ihm eine reichere Phantaſie, eine größere Gabe der Erfindung zu Gebote ſtehen, als dem Franzoſen.

Bei der Betrachtung von Flandrins Wirkſamkeit wäre noch ſeiner Leiſtungen im Portraitfach zu gedenken, in denen er der Meiſterſchaft ſeines Lehrers ganz nahe kam und ſeit den vierziger Jahren ebenfalls als Einer der Erſten in der Gattung galt. Namentlich wurde er ſeit der in Frankreich berühmt gewordenen „jeune fille à l'oeillet rouge“ von Seite der Reichen und Vornehmen mit Beſtellungen überlaufen, deren er ſich aber erwehrte, wo er nur immer konnte, da ihm ebenſowenig, wie Ingres, die Kunſt ein Mittel zum Erwerbe war. Indeſſen will ich, was die franzöſiſche Malerei ſeit Gérard im Bildniß gethan hat, und dabei auch die Leiſtungen der Ingres'ſchen Schule ſpäter zuſammenfaſſen*).

*) Von den Staffeleibildern des Meiſters ſind nur noch zwei zu erwähnen: der heilige Ludwig, von Großen des Reiches umgeben, ſeine Geſetzbücher dictirend (vom Jahre 1841, jetzt im Palaſt des Senates), ein tüchtiges Werk, das zu den erſten der Ausſtellung von 1842 zählte, mit edlen Köpfen und von wirkſamer Anordnung, und eine Mater dolorosa (vom Jahre 1844, lithographirt von Auguſte Hirſch); außerdem noch ein Portrait Napoleons als Geſetzgebers und verſchiedene Studienfiguren (zwei im Muſeum von Nantes); von kleineren monumentalen Arbeiten: einige Malereien (1841) im Schloſſe von Dampierre (für den Herzog von Luynes), wo Ingres das goldene und eiſerne Zeitalter darſtellen ſollte und wol die Arbeit anfing, aber wieder liegen ließ, und zwei allegoriſche Figuren im Conservatoire des arts et métiers (1854).

2.

Die religiöſe Bewegung unter der Juliregierung. Aufſchwung der chriſtlichen Kunſt und die ſtreng kirchliche Richtung.

Die Aufgaben, welche ſich unter dem Bürgerkönigthum der religiöſen Malerei eröffneten, fielen vornehmlich der idealen Kunſtweiſe zu, alſo der Ingres'ſchen Schule und den ihr verwandten Künſtlerkreiſen. Ihre geläuterte Formanſchauung, ihre Richtung auf eine kampfloſe, über das Irdiſche erhobene Welt, endlich ihr Anſchluß an die großen Vorbilder der italieniſchen Kunſt, von denen ja das religiöſe Bild ſeine Vollendung empfangen hatte: das Alles befähigte vorzugsweiſe die Idealiſten, der Erneuerung des poſitiven Chriſtenthums nach der Julirevolution Ausdruck zu geben. Neben den Schülern Ingres' waren es namentlich einige Meiſter aus den Ateliers von Gros und Guérin, dann die Schüler von Picot, von dem früher die Rede war, und diejenigen Gleyre's, auf den ich im nächſten Kapitel zu ſprechen komme, die ſich dem Fache zuwandten; zum größeren Theil freilich ſind ſie es zugleich, die den antiken und mythologiſchen Stoffen, der Schönheit des nackten Leibes, zu einer anſehnlichen Stelle innerhalb der neueſten Kunſt verhelfen.

Es ſcheint ſonderbar, daß unter der Juliregierung die religiöſe Malerei zu einer kräftigeren Blüte kam, als unter der Reſtauration. Damals waren es, wie wir geſehen, die lahmen Nachzügler der David'ſchen Zeit, die den Schmuck der Kirchen zu beſorgen hatten; die jungen Talente, die Romantiker, mochten ſich mit dem officiellen Chriſtenthum nicht befaſſen. Das thaten ſie auch unter Louis Philippe nicht; der revolutionäre Geiſt, der der ganzen Schule eigen war, vertrug ſich nicht mit der überlieferungstreuen Kirchenmalerei, mit der allein zu allen Zeiten der Regierung wie dem Klerus gedient iſt. Selbſt in der romantiſchen Literatur, die Anfangs, freilich aus äſthetiſchen Bedürfniſſen, mit dem Mittelalter und der Kirche geliebäugelt hatte, war dieſes Verhältniß aufgelöſt oder doch der Auflöſung nahe. Wenn auch ein V. Hugo in ſeiner Begeiſterung für die gothiſche Architektur mit den katholiſchen Beſtrebungen eines Montalembert zuſammentraf, ſo ſtand er doch, ebenſo wie Lamartine, deſſen religiöſe Empfindſamkeit ihrerzeit die Geſellſchaft der Reſtauration entzückt hatte, nun dem poſitiven Chriſtenthum vielmehr gegenüber, als zur Seite. Und ſo war es — im Ganzen genommen — noch weniger die romantiſche Malerei,

welche es im Namen der Kunst unternahm, die Kirche zu stützen. Nur eine andere, eine neue Richtung, eben jene, deren vornehmster Vertreter, ohne daß er es gewollt hätte, Flandrin war, war im Stande, sich dieser Aufgabe zu unterziehen und die religiöse Malerei zu dem Ansehen zu bringen, das die Restauration vergeblich angestrebt hatte.

Natürlich stand dieser Aufschwung, den die Kirchenmalerei nahm, im engsten Zusammenhang mit den religiösen Strömungen, welche das allgemeine Leben bewegten. Zwar sollte man denken, daß diese unter den Bourbonen eine größere Rolle gespielt hätten, als unter dem Bürgerkönig, dessen Grundsatz es sein mußte, die geistlichen Ansprüche und die Macht der Kirche in seinem Lande niederzuhalten. Allein in Frankreich ist es seit 1789 fast immer so gewesen, daß die öffentliche Meinung oder wenigstens die tonangebenden Kreise sich gerade für diejenige Lebensform erklären, welcher die herrschende Regierung entgegen ist; fühlt sich diese dann nicht stark genug, jene ihrem Willen zu unterwerfen, so bleibt ihr nur übrig, sich zu Zugeständnissen zu bequemen. So kam es auch mit Louis Philippe. Er bedurfte der Kirche, um mit ihrer Hülfe die neue Ordnung der Dinge zu befestigen. Bald mußte er sich im Stillen und gleichsam unvermerkt um so mehr zu ihr halten, als, die Umtriebe der Legitimisten nicht gerechnet, die Stimmführer der ultramontanen Partei das Banner der Freiheit und Gleichheit aufsteckten und damit die Jugend auf ihre Seite zu bringen drohten. Eine eigenthümliche Lage und Verschiebung der Verhältnisse. Ein Chateaubriand konnte gegen den gemeinsamen Feind mit den Führern der Opposition gehen; Lamennais gründete mit den Montalembert, Lacordaire und Gerbet die Zeitschrift l'Avenir, um ein neues Evangelium, das der Revolution und Demokratie, zu predigen; der Socialismus eines Buchez fand in Jesu den Vertreter, in der katholischen Religion die Verwirklichung der gesellschaftlichen Gleichheit (einen Anklang an eine solche Auffassung des Christenthums haben wir in Ary Scheffers „Christus consolator" getroffen). Aber auch in den Salons, in den abgeschlossenen Kreisen der vornehmen Welt erneute sich plötzlich der religiöse Eifer. Diese beschäftigten sich nun ebenso fanatisch mit dem Christenthum, als unter dem Directorium die feine Gesellschaft mit dem Hellenenwesen. Lacordaire übernahm es, als Kanzelredner in modernen Formen und Wendungen die Frömmigkeit salonfähig zu machen, während der Jesuit Ravignan für die gebildeteren Seelen seinen Predigten den klassischen Anstand und Zuschnitt des Zeitalters Ludwigs XIV. gab; die Damen des

Faubourg St Germain schrieben theologische Abhandlungen und bildeten besondere Cirkel zur Uebung der Barmherzigkeit; schon stieg die heilige Zeit der Wunder und Beschwörungen wieder herauf; und damit doch auch dem verjüngten Christenthum der aristokratische Zuschnitt, sowie der Reiz einer mit der Realität sich mischenden Phantasiewelt nicht fehle, fand sich bald eine Zahl gut-katholischer Poeten (es genügt, Guiraud und Veuillot zu nennen), welche ultramontane Romane schrieben, und Mystiker, welche der Religion mit allerlei Abfällen der modernen Wissenschaft einen pikanten Zusatz gaben*). Man sieht: religiös im engeren Verstande des Wortes war dies Zeitalter nicht, das in Deutschland mit dem durchschlagenden Leben Jesu von Strauß die Bretterwand des positiven Christenthums zertrümmerte, um dem unbefangenen Auge zu zeigen, daß hinter derselben nicht die unfaßbare Gestalt eines jenseitigen, durch Wunder sich offenbarenden Gottes sei, sondern nur ein märchenhaftes Gebilde des menschlichen Geistes selber. Aber in Frankreich machte es sich viel mit der Religion zu schaffen, indem es dieselbe, in der guten Meinung, ihr altes fadenscheinig gewordenes Kleid gegen ein besseres neues zu vertauschen, mit dem modernen Geiste in eine Berührung brachte, der sie in Wahrheit ihres Inhaltes entleerte und ihre Formen zersprengte. Diese Weise, das Christenthum wiederaufzufrischen, die in ihr gerades Gegentheil umschlägt, werden wir ähnlich auch in der Malerei antreffen. Doch blieb diese in ihren besseren Werken vor dieser Verkehrung bewahrt, indem sie, auf die feste Ueberlieferung der Kunst selber gestützt, in der Versinnlichung der evangelischen Vorgänge einfach auf die großen Vorbilder zurückging.

Schon äußerlich wirkte diese ganze Bewegung auf die Kunst ein, da sie das Bedürfniß nach religiösen Darstellungen erzeugte. Hatte schon die Restauration in ausgedehntem Maße begonnen, die Kirchen mit neuen Altartafeln und Wandgemälden auszustatten, so ging darin die Juliregierung noch weiter. Denn diese mußte, wie bemerkt, wollte sie von jener Strömung nicht fortgerissen werden, an der Kirche selber einen Halt suchen. Sie hat sogar bekanntlich hierin des Guten schließlich zu viel gethan und durch das versteckte Bündniß, das sie mit der Kirche schloß, um jenen christlich-demokratischen Angriffen besser zu widerstehen, namentlich durch ihr ohnmächtiges und zweideutiges Verhalten in der Jesuitenfrage, einen

*) Vergl. hierüber in Julian Schmidt's „Geschichte der französischen Literatur seit 1789" den Abschnitt: „die Romantik im Bund mit der Kirche".

Nagel in den eigenen Sarg geschlagen. In dieser Stellung sah sie sich getrieben, der christlichen Kunst, die sie in den ersten Jahren ihrer Herrschaft wenig begünstigt hatte, bald Schutz und Arbeit zu gewähren. So kam es, daß etwa seit Mitte der dreißiger Jahre die letztere einen neuen Aufschwung nahm und, wie die Säle der Ausstellungen mit religiösen Scenen, so die Kirchen mit monumentalen Malereien sich füllten. Die Zöglinge der römischen Akademie schickten eine Zeit lang als Zeugnisse ihres Studiums fast keine mythologischen Darstellungen mehr in die Heimat, wie wenn die Antike nun abgedankt gewesen, sondern nur noch Märtyrer und Heilige; kamen sie dann nach Paris zurück, so fanden sich noch immer Kapellen, deren Ausschmückung ihnen übertragen werden konnte. Denn nicht nur wurden die alten Kirchen restaurirt und mit bunten Gewändern neu aufgeputzt — aus jener Zeit stammt der heillose Gebrauch, der nun auch in Deutschland sein Wesen treibt, den Ernst der gothischen Bauwerke durch das Faschingskleid greller moderner Farben dem weltlichen Geschmack des neuen Geschlechtes anzupassen —, sondern noch eine zimliche Anzahl neuer erbaut, in einer Musterauswahl der verschiedensten Kirchenstyle.

Eine dieser neuen Stätten der Andacht, die Notre-dame-de-Lorette, ist vor allen bezeichnend. Sie liegt mitten im Stadtviertel der reichgewordenen Börsenmänner und der schönen Frauen, die zwar, um von deren Schätzen ihren Antheil zu nehmen, der priesterlichen Einsegnung nicht bedürfen, aber doch in geschmückten Räumen ihrem Gotte das Schauspiel ihrer auch in der Frömmigkeit noch verführerischen Erscheinung nicht vorenthalten wollen. Kaum ein Stein in der neuen Basilika, die prächtigen Säulen ausgenommen, der nicht in Farben prangte, und zwar nicht mit der Bescheidenheit des Freskotons, sondern mit dem leuchtenden, spiegelnden Schein der Oeltechnik (die Bilder sind zum größten Theil mit Oelfarbe auf der mit heißem Oel getränkten Mauerfläche ausgeführt), zudem meistens auf Goldgrund. Das weitläufige Werk zu vollbringen, hat man die Meister aller Schulen, namentlich die Ausläufer der klassischen Zeit, aber auch ein paar Romantiker, herzugezogen (außer denen, deren Arbeiten weiter unten einzeln zu besprechen sind: Drolling, Couder, Delorme, Blondel, Dejuinne, Langlois, Coutan, Vinchon, Aug. Hesse, Caminade, endlich Monvoisin, A. Dévéria, Champmartin). Und wahrlich, zu der ausgelassenen geschminkten Frauenschaar, die hier die Zerstreuungen der Welt mit derjenigen eines prunkenden Gottesdienstes vertauscht, passen nicht übel die schimmernden Gemälde, die das Leben der Jungfrau Maria

in bunter Abwechſelung der Meiſter, alle aber mit der oberflächlichen Eleganz modern-gefälliger Erſcheinung erzählen.

Doch iſt ſeltſamer Weiſe in der nämlichen Kirche auch eine ſtrengere Richtung vertreten, der es um den geſammelten Ausdruck einer tieferen Frömmigkeit zu thun und daher die ältere italieniſche Kunſt Vorbild iſt. Es ſind die Kapellen der Maler Victor Orſel (1795—1850), Alphonſe Périn (beide Schüler Guérins) und Adolphe Roger (Schüler von Gros), welche, ſowol durch den Ernſt der Anſchauung als durch die ſorgfältige Ausführung im Sinne der alten florentiner Meiſter, von jenen anderen durchaus abſtechen. Dieſe Künſtler ſtanden unzweifelhaft unter dem Einfluß der deutſchen Nazarener, der Overbeck und Veit; Orſel, der ſich Jahre lang in Rom aufgehalten, hatte denſelben unmittelbar erfahren und dann ſeinerſeits wieder auf Périn, mit dem er durch dauernde Freundſchaft verbunden war, und Roger eingewirkt. Ihr Beſtreben, in der noch gebundenen Weiſe der Präraphaeliten die Innigkeit der religiöſen Empfindung wiederzugeben, andrerſeits in der ſymboliſchen Darſtellung der evangeliſchen Geſchichte ſich ſtrenger an das kirchliche Dogma zu halten, traf mit der katholiſchen Rückſtrömung der dreißiger Jahre zuſammen. Und da auch Einige aus der Ingres'ſchen Schule, von denen gleich die Rede ſein wird, ſich an die florentiniſchen und umbriſchen Meiſter enger anſchloſſen, um, was ihnen an Phantaſie fehlte, durch einen größeren Aufwand von alterthümlicher Frömmigkeit zu erſetzen: ſo ſchien es faſt einen Augenblick, wie wenn das deutſche Nazarenerthum auch in Frankreich ſich einbürgern und die Kunſt in ſeine Feſſeln ſchlagen wollte. Aber das franzöſiſche Publikum findet wenig Geſchmack an einer ſolchen künſtlichen Rückverſetzung in naive Zeiten, welche einen überquellenden Inhalt in eine noch nicht ausgewachſene Form faſſen. Zudem hat es das richtige Gefühl, daß die Macht des Ausdrucks, die unbewußte Kraft und Schönheit, welche dieſer aus einem ganz erfüllten Geiſte zum vollen Schein des Lebens ſich emporringenden Kunſt eigen iſt, in der zweiten nachbildenden Hand doch mehr oder minder verloren geht. Daher blieben jene Beſtrebungen vereinzelt und der Beifall, den ſie fanden, beſchränkte ſich auf Kenner und Künſtlerkreiſe. Uebrigens hätten ſie auch dieſen nicht gefunden, wenn jene, wie die deutſchen Nazarener, ſich begnügt hätten, ihre chriſtlichen Ideen und Empfindungen in einer den alten Meiſtern äußerlich abgeſehenen Form wiederzugeben, welche den lebendigen Schein der Natur nicht einmal halbwegs erreicht. Da ihnen der reiche Fluß der Erfindung fehlt, durch den we-

nigſtens Overbeck ſich auszeichnet, ſo wäre an ihnen der Mangel an tüchtiger und durchgebildeter Darſtellung nur um ſo empfindlicher geweſen.

Von jenen Dreien iſt Orſel unſtreitig der Begabteſte. In einem ſeiner erſten Werke (Salon von 1831) „die Tochter Pharaonis bittet bei ihrem Vater für den kleinen Moſes" — dem übrigens Waagen doch zu viel Ehre erweiſt, indem er es eines der ſchönſten Bilder der modernen franzöſiſchen Schule nennt — zeigt ſich neben ernſter künſtleriſcher Bildung ein faſt gelehrtes Streben, den Stoff in ſeiner geſchichtlichen Wahrheit, im treuen Gewande ſeiner Zeit zu veranſchaulichen; der Vorgang iſt nach einem genauen Studium der ägyptiſchen Alterthümer in Scene geſetzt, doch gebricht es dabei den Figuren nicht an Leben und Ausdruck. Dieſe Weiſe, die ganze Bedeutung des Stoffs gründlich und gewiſſenhaft nach allen Seiten auszuſprechen, iſt ein Zug, der Orſel überhaupt kennzeichnet. Daher behandelte er mit Vorliebe reichhaltige Motive, die ſich in einen Cyclus von Darſtellungen auseinanderlegen laſſen, wie er denn auch 1833 eine derartige größere Kompoſition ausſtellte, „le Bien et le Mal"*), in welcher das mittlere Hauptgemälde, zwei junge Mädchen, das Eine vom Dämon verſucht die heilige Schrift mit Füßen tretend, das Andere in ihr leſend und von einem Engel beſchützt, acht kleinere Bilder umgeben, welche das Leben jener beiden Geſtalten ſchildern. Es begreift ſich leicht, daß ein ſolches Talent vorab auf monumentale Malerei angelegt war, und in der That erſchien Orſel diejenige als die wahre Kunſt, welche in der Schilderung des evangeliſchen Stoffes ſich ebenſo der kirchlichen Architektur anpaſſe und unterordne, wie ſie ſich in der Auffaſſung des Evangeliums dem kirchlichen Dogma zu fügen habe. Damit ging natürlich das Beſtreben Hand in Hand, in der Geſtalt vor Allem das ſtille Leben der frommen empfindenden Seele auszudrücken, und deshalb wieder fand er vornehmlich in Giotto, Fieſole, Maſaccio und Perugino die ächten Vorbilder der chriſtlichen Kunſt. Allein, war er darin mit Overbeck eines Sinnes, ſo unterſchied er ſich von ihm durch die Strenge ſeines Studiums, das auch die Antike und die Natur mit ausdauerndem Eifer zu Rathe zog**). Jene freilich in ihrer der religiöſen Gebundenheit noch näherliegen-

*) Geſtochen von Vibert.

**) Wie ernſt und wie richtig zugleich auch er, gleich allen größeren Talenten unter den modernen Franzoſen, über das künſtleriſche Studium dachte, bewähren zwei ſeiner eigenen Aeußerungen, die Ch. Lenormant (Beaux-arts et voyages) anführt; die eine über das Studium der Antike (aus einem Briefe): „N'oubliez pas d'étudier souvent

den archaiſchen Periode vor Phidias, dieſe als das Gefäß für die religiöſe Geſinnung, auf deren Ausdruck es ihm vor Allem ankam. Wenn es ihm dennoch nicht gelang, dieſe drei Elemente, Natur, chriſtliche Kunſt und Antike (ſein Ausdruck, daß er „die griechiſche Kunſt taufen" wolle, iſt bekannt) in einen vollen Guß zu verſchmelzen, wie das zum Beiſpiel den Cinquecentiſten gelang, ſo lag das, abgeſehen von dem geringeren Talent, eben an dem ausgelebten Pathos des poſitiven Chriſtenthums, das zu neuem Leben zu erwärmen er vergeblich ſich bemühte.

Ein geeignetes Feld, zu bewähren, was er leiſten konnte, fand er endlich, als ihm eben jene Ausmalung der „Kapelle der Jungfrau" in Notre-dame-de-Lorette (1834) übertragen wurde. Er verwendete auf die Arbeit ſechzehn Jahre, den Reſt ſeines Lebens; auch dies, ohne ſie ganz zu Ende zu bringen, ſo gewiſſenhaft nahm er die Aufgabe, ſo unermüdlich war er in ſeinen Vorbereitungen und ſeinen Studien, die er ſogar über die Kunſt hinaus auf das Dogma erſtreckte. Er theilte dieſe Gründlichkeit mit ſeinen Freunden Périn und Roger, wie auch ihre Anſchauung eine gemeinſame war und ſie abgeſondert von der Welt und der zeitgenöſſiſchen Kunſt nur ihrem Werke lebten. Er nahm ſich für ſeine Kapelle einen ungewöhnlichen Vorwurf: die Litanei der heiligen Jungfrau, die er der Art ſchilderte, daß er jede Anrufung derſelben in einem ſymboliſchen Vorgang veranſchaulichte, während er in der Kuppel Maria ſelber, umgeben von den Erzengeln, das Gebet gleichſam entgegennehmen läßt. Die Darſtellung ſo einfach als möglich: in den gebundenen Linien, den gemeſſenen Bewegungen, dem gehaltenen Ausdruck der älteren Kunſt, in dem matten ſanften Farbenton Giotto's und der früheſten Florentiner. Damit verbindet ſich jedoch eine größere Naturwahrheit, eine durchgebil-

---

l'antique, non comme esprit religieux, mais comme science de la forme et grand goût dans les ajustements. Les écrivains chrétiens étudiaient beaucoup les auteurs païens de la Grèce et de Rome; les artistes doivent agir comme eux, non pour faire des ouvrages semblables aux temples, aux statues ou aux peintures païennes, mais pour traiter d'une manière plus vraie et plus savante les sujets cherchés dans l'esprit religieux." Die andere über das Studium der Natur: „Pour arriver à posséder ces qualités (la vérité des gestes, expression des têtes u. ſ. f.), je compris qu'il fallait observer constamment la nature dans toutes les circonstances de la vie et s'habituer à la surprendre sur le fait, outre l'étude serieuse de chaque partie d'un tableau. Plus on sera naturel, plus on deviendra fort et persuasif." Ich führe derartige Stellen an, weil ich glaube, daß in deutſchen Künſtlerkreiſen eine ſo klare Einſicht in das wahre Verhältniß der modernen Kunſt zu den muſtergültigen Epochen der früheren noch nicht allzuhäufig anzutreffen iſt.

detere, in's Plaſtiſche übergreifende Form. Jeder maleriſche Reiz iſt abſichtlich verſchmäht, ſelbſt eine gewiſſe natürliche Anmuth der Erſcheinung vermieden und nur auf eine in die Architektur harmoniſch ſich einfügende Wirkung geſehen. Einzig der Inhalt eben, die religiöſe Empfindung, ſollte das Ganze beherrſchen, der Seele des Beſchauers ſich mittheilen; eine Abſicht freilich, die, wie ſchon oben bemerkt, nicht erreicht iſt und nicht erreicht werden konnte. Vollendet iſt die Kapelle von einem Schüler Orſels, Gabriel Tyr, der auch ſonſt den Spuren des Meiſters treu gefolgt iſt, indeſſen ſeinen eigenen Figuren eine anmuthigere Schönheit zu geben ſucht (ſo in ſeinem Schutzengel, der ein junges Mädchen den Weg des himmliſchen Jeruſalem leitet, 1855).

Mit derſelben Sorgſamkeit und nach denſelben Grundſätzen, wie Orſel, nur daß er ſich enger an die Raphael unmittelbar vorhergehenden Florentiner hielt, hat Périn ſeine Kapelle, die der Euchariſtie, erſt nach einem Zeitraum von zwanzig Jahren (1852) vollendet. Auch er ſuchte ſeinen Stoff, die Bedeutung des Abendmahls für den chriſtlichen Glauben, nach allen Seiten zu erſchöpfen. Ja er ging hierin noch weiter als Orſel, indem er ſich nicht einfach an das Evangelium hielt, ſondern nach der Auslegung der Kirchenväter auch die ſymboliſchen Beziehungen des Gegenſtandes in ſeine Darſtellung aufnahm; wobei es ihm natürlich begegnet iſt, mehr ſagen zu wollen, als die künſtleriſche Erſcheinung ausſprechen kann und ſo zu der Strenge der Formen, die bisweilen an Härte ſtreift, noch das Räthſel des Inhalts zu fügen. In einem Bogenfeld das Abendmahl, in der Kuppel der auferſtehende und der rächende Chriſtus, die Evangeliſten und die Apoſtel Peter und Paul, als die Gerechten, denen Throne im Himmel bereitet ſind; in den vier Zwickeln die Hauptmomente der irdiſchen Laufbahn Jeſu, ſymboliſch die drei chriſtlichen Tugenden, wozu als vierte Périn die Kraft fügt, verſinnlichend; endlich an den vier Pfeilern, ebenfalls mit Beziehung auf dieſe Tugenden, in einfach menſchlichen Vorgängen die Pflichten des Chriſten, die letzteren Darſtellungen am freieſten behandelt und daher für das Auge am anſprechendſten. Auch hier wie bei Orſel das Beſtreben, den alten Meiſtern in der Ruhe der Anordnung und der Tiefe des Ausdrucks — wie denn auch der auferſtehende und rächende Chriſtus beide nicht ohne Größe ſind — es gleichzuthun und damit den volleren Zug des natürlichen Lebens zu verbinden; aber noch weniger von dem friſchen Wurf einer eigenthümlichen Anſchauung und Arbeit. — Adolphe Roger endlich, der dieſen beiden nicht gleichkommt, hat in ſeiner Taufkapelle ſich dem Muſter

der deutschen Nazarener noch enger angeschlossen (von seiner Hand noch neuerdings ein Kuppelgemälde in St. Roch).

Von jenen Schülern Ingres', welche gleichfalls in ihren Kirchenmalereien an die vorraphaelische Kunst anknüpften, ist vorab Eugène Amaury-Duval (geb. 1808) zu nennen. Er ist ein deutliches Beispiel, wie sich hinter dem alterthümlichen Gewande die Armuth an eigener Phantasie und Empfindung versteckt; denn seine Bildnisse wie seine nackten Einzelfiguren (wovon später) bekunden ein unablässiges Studium nach den Cinquecentisten und das Bestreben, in der Art des Meisters ihre geläuterte Form mit einer ursprünglichen Naturanschauung zu vereinigen. Da Ingres seine Schüler nach allen italienischen Meistern, auch nach den Sienesen, Florentinern und Umbriern, kopiren ließ, so war es Manchem um so bequemer, in der schlichten und befangenen Weise der älteren Schulen mit den religiösen Stoffen sich abzufinden, als er so zugleich einer gewissen eigenthümlichen und ungewohnten Wirkung auf den Laien gewiß war. So hat sich denn Amaury-Duval in den Wandmalereien, die er Anfang der vierziger Jahre in der Kirche St. Merry (Kapelle der h. Philomene), später in St. Germain-l'Auxerrois (Kapelle der h. Jungfrau) und neuerdings in der Kirche von St. Germain en Laye ausgeführt hat, durchweg an die traditionelle Weise der älteren Italiener gehalten, offenbar mit absichtlicher Verleugnung der unmittelbaren Natur und jeder eigenen Erfindung. Mit architektonischem Gleichmaß angeordnet sind die Gestalten wenig bewegt, im Ausdruck erinnern sie an die liebenswürdige, aber beschränkte und einförmige Innigkeit der Köpfe Fiesole's; wie von einer sanften Ruhe gebunden und in einer idealen Ferne abgewendet von der drängenden Wirklichkeit, sollen sie ein stilles Leben für sich zu führen scheinen. Sichtbar ist mit einem nicht geringen Aufwand von Kenntniß und Geschicklichkeit dieses magere Ergebniß erreicht, mit der ganzen Bildung einer bewußten Kunstepoche diese Rückkehr zur Befangenheit einer zwar von einem mächtigen Inhalt bewegten, aber noch ringenden und zur Vollendung nicht durchgedrungenen Kunst vollzogen: ein Widerspruch, in dem natürlich gerade das, was der letzteren einen ächten und wahren Reiz verleiht, untergegangen ist. Mit einem zwar cynischen, aber so treffenden Witzwort, daß der Leser mir erlauben muß, es anzuführen, hat ein berühmter Maler diese Richtung bezeichnet: derartige Versuche, so sagte er kämen ihm vor, „comme l'ingenuité d'une veuve de quarante ans demandant si les enfants se font par l'oreille." — Noch weiter als

Amaury-Duval griff Louis Mottez zurück. In ſeinen Malereien in der Vorhalle von St. Germain l'Auxerrois (vollendet 1845, Kreuzigung umgeben von den Heiligen der franzöſiſchen Kirche; die Bergpredigt, zugleich mit verſchiedenen die Lehren derſelben ſymboliſch verſinnlichenden Gruppen; Ausſendung der Apoſtel) hielt ſich dieſer von der Anordnung bis zur Gewandung herab geradezu an die Weiſe Giotto's und der älteren Sieneſen, um ja, wie er meinte, mit der gothiſchen Architektur in Einklang zu bleiben. Indeſſen, den modernen Urſprung und Charakter ſeiner Kunſt kann er doch nicht verleugnen, und ſo ſich der Beſchauer des Gedankens nicht erwehren, daß er es hier mit einem Mummenſpiel zu thun habe. In dieſelbe Sackgaſſe hat ſich bisweilen noch ein anderer Schüler Ingres', Omer Charlet, verirrt, deſſen Bilder ſonſt eine geſuchte und blos akademiſche Formenſchönheit zur Schau tragen.

Dieſe ganze alterthümelnde Richtung bemüht ſich umſonſt, der naiven Frömmigkeit der Empfindung, welche die Hand der alten italieniſchen Meiſter beſeelte und längſt mit ihrer Kunſt zu Grabe getragen iſt, ein neues Leben einzuhauchen. Sie weiß nur die ihren Vorbildern abgezogene Hülle wiederzugeben, aber nicht die Seele, welche dieſe belebte, und ſo fehlt ihren Geſtalten, ebenſo wie denen der deutſchen Nazarener, die Kraft und Wahrheit des Daſeins, die ächte Wärme und Tiefe des Ausdrucks.

3.

Die religiöſe Malerei unter dem Einfluß der idealen Kunſtweiſe und während des zweiten Kaiſerreichs.

Die Mehrzahl indeſſen der Maler, denen die kirchlichen Aufgaben zufielen, hat denſelben Weg genommen, den Ingres und Flandrin gegangen ſind. Sie verzichten zwar, im Unterſchiede vom Letzteren, mit wenigen Ausnahmen auf den Ausdruck einer tieferen religiöſen Empfindung, ſuchen aber einen gewiſſen Adel der Geſtalten und Bewegungen, eine geläuterte und zugleich dem Leben der Natur genäherte Form, ſowie die Ruhe der monumentalen Erſcheinung: das Letztere auch im Kolorit, das ſie daher maßvoll und freskoartig halten, auch dann, wenn die Wandgemälde, wie das faſt immer der Fall iſt, in Oel- oder Wachsfarbe ausgeführt ſind. Sie ſind faſt durchgängig Zöglinge der römiſchen Akademie, haben ſich dort nach den alten Meiſtern gebildet und ſtehen mehr oder minder unter dem Einfluß der Ingres'ſchen Schule. In den Bedingungen ihrer Kunſt

keineswegs unerfahren, in der Zeichnung und Modellirung meiſtens ſicher und tüchtig, geſchickt, eine gewiſſe äußerlich abgerundete Geſammtwirkung zu geben, haben ſie vor den wenigen deutſchen Malern, die ſich in den letzten Jahrzehnten dem Fach gewidmet haben, eben jene künſtleriſche Bildung, Kenntniß der Form, Feſtigkeit der Hand und Gewandtheit der Darſtellung voraus. Nur verlange man von ihren Werken keine eigenthümliche Auffaſſung — denn für eine ſolche kann natürlich der geſuchte Reiz einer ganz beſonderen Erſcheinungsweiſe, auf den Einige ausgehen, nicht gelten — noch den packenden Ausdruck eines tieferen Gefühls, eines inneren Lebens. Sie haben ſich zwar über die Enge der kirchlichen Anſchauung erhoben; aber es iſt ihnen nicht gelungen, wie das z. B. bei den ganz weltlich geſinnten Venetianern in ſo wunderbarem Grade der Fall iſt, ihren Geſtalten ſtatt der Frömmigkeit die Fülle eines erhöhten Lebens, den glühenden ahnungsvollen Zug großer mächtiger Naturen zu geben. Und eben weil die innere Erfüllung, auch dieſe rein menſchliche, fehlt, ſind ſelbſt die Werke, in denen ein ernſtes Streben nach einfach rhythmiſcher Anordnung und ſtrengen reinen Formen vorwiegt, nicht ohne den Beigeſchmack des Geſuchten und Affektirten. Auch ſind nicht wenige der Künſtler, die hierherzählen, in dem Gefühl, wie ſchlimm es jetzt mit der religiöſen Kunſt beſtellt und wie gering ihr eigenes Intereſſe für ſie ſei, auf anderen Stoffgebieten mit größerem Eifer und Erfolg thätig geweſen*). In Wahrheit iſt der äſthetiſche Genuß nicht groß, die franzöſiſchen Kirchen nach dieſen Schätzen zu durchſuchen, und ſeit Jahren ſchon erregt, was die Ausſtellungen der Art bringen, von Allem die geringſte Theilnahme. Ich glaube nicht, daß die Nachkommen unſerer Zeit den religiöſen Werken, zu denen wir uns jetzt wenden, ſo achtungswerthe Leiſtungen auch darunter ſein mögen, eine beſondere Aufmerkſamkeit ſchenken werden, und ſo ſcheint es mir auch für unſere Betrachtung ſich nicht der Mühe zu verlohnen, ausführlich bei ihnen zu verweilen. Nur ganz wenigen dieſer Maler iſt es gelungen, durch einen Anklang an die edle, von ebenſo reinem Gemüth als ächtem Künſtlergeiſte getragene Weiſe Flandrins Phantaſie und Empfindung des Beſchauers lebhafter anzuſprechen. Dagegen empfängt man von faſt allen jenen Gemälden den Eindruck, daß in dieſes Gebiet der belebende,

*) Von den Künſtlern, die ſich nicht vorwiegend der Kirchenmalerei widmen, iſt natürlich dort die nähere Rede, wo ſie in der Geſchichte der modernen Kunſt ihren eigentlichen Platz haben. Ebenſo werde ich die religiöſen Werke der hervorragenden Maler, wie ich das ſchon gethan habe, auch fernerhin bei dieſen ſelber beſprechen.

erwärmende Pulsschlag des Jahrhunderts nicht herüberreicht. Die hier beabsichtigte äußere Schönheit ist nur eine leere und entseelte Hülle, der es ebendeshalb sowol an dem Charakter des individuellen Genius als an dem ursprünglichen Zug des die Zeit bewegenden allgemeinen Lebens, also an den Hauptbedingungen des eigenen Lebens gebricht.

Die ganze Gattung hat aus denselben Gründen, nachdem sie mit dem Aufschwung der dreißiger Jahre bald das ihr zugemessene Ziel erreicht hatte, eine eigentliche Entwickelung nicht durchgemacht. Es treten wol verschiedene Manieren auf, aber nur als die herübergreifenden Ausläufer der verschiedenen Richtungen auf den anderen Gebieten. Es scheint daher angemessen, die ganze Reihe zusammenzufassen und an die Leistungen des Julikönigthums die des zweiten Kaiserreichs anzuschließen. Denn auch dieses, darauf bedacht, sich für sein despotisches Regiment die Stütze des positiven Christenthums und daher wenigstens äußerlich das gute Einvernehmen mit der Kirche zu erhalten, läßt es an der Ausschmückung ihrer Stätten nicht fehlen und will hierin hinter den Anstrengungen der vorangegangenen Regierung nicht zurückbleiben. In der allgemeinen Stimmung freilich ist nichts mehr von jenem religiösen Eifer, der früher von den höheren Klassen in stillem Widerspruch gegen den Bürgerkönig gepflegt wurde; wenn die Februarrevolution eine gute Folge hat, so ist es die, wenigstens den mittleren Ständen auch den Rest noch von kirchlicher Gesinnung ausgetrieben zu haben. Doch, diese ernstlich zu beleben, liegt auch nicht im Interesse der gegenwärtigen Regierung, und so genügt man sich beiderseitig mit dem äußerlichen Schein des religiösen Kultus.

Dieser Lage der Verhältnisse entsprechen so ziemlich die neuesten Werke der christlichen Kunst. Wol sind auch neuerdings noch Malereien entstanden (z. B. in der neuen gothischen Kirche Ste. Clotilde), welche die strengere Tradition der Ingres'schen Schule aufrecht zu erhalten suchen und ein tieferes Streben, einen ernsten künstlerischen Sinn bekunden. Aber im Ganzen gibt man nun, um dem an Prunk und Luxus gewöhnten Geschlechte die Andacht leicht und gefällig zu machen, den biblischen Gestalten eine gewisse moderne Eleganz der Erscheinung und eine sentimentale Weichheit des Ausdrucks (ein Beispiel dafür sind die auch bei uns hinlänglich durch den Stich bekannten Gemälde Jalaberts); oder man bringt in sie den bewegten Wurf der Realität, taucht sie, um der Kälte ihres übersinnlichen Daseins abzuhelfen, in einen wärmeren Farbenschein und fügt dazu noch den Reiz einer flotten bravourhaften Behandlung: eine Weise, deren

vernehmſten Vertreter wir ſpäter in Couture finden werden. In Frankreich iſt man ſich des Verfalls wol bewußt, aber die Kritik bemüht ſich zumeiſt, ihn aus äußerlichen Umſtänden zu erklären. Die Berichterſtatter können nicht genug darüber klagen, daß man, um viele Hände zu beſchäftigen, die Bemalung einer und derſelben Kirche verſchiedenen Künſtlern überlaſſe, die dann ihre Aufgabe ſo raſch als möglich abzuthun ſuchten, da ſie mit Ernſt und Liebe in ihr Werk ſich nicht einleben könnten: es ſei zwiſchen den Bildern kein inneres Verhältniß, keine geiſtige Verwandtſchaft, das Bunte und Handwerksmäßige könne nicht ausbleiben. Es mag Etwas daran ſein. Allein der durchaus oberflächliche, im üblen Sinne weltliche Charakter und die Gefühlsleere dieſer Kunſt haben, ganz abgeſehen von der dem kirchlichen Weſen entgegengeſetzten Strömung des Zeitalters, noch andere und tiefere Gründe. Seit dem Beginn etwa des Kaiſerreichs geht es, wie ſich uns ſpäter auch ſonſt noch zeigen wird, mit der monumentalen Malerei überhaupt immer raſcher abwärts. Während ſich einerſeits die Kunſt, um die Wohnungen der durch den ſchwindelnden Umlauf des Reichthums emporgekommenen „Bourgeoiſie“ zu ſchmücken, in die kleinen Gebiete des Sittenbildes und der Landſchaft faſt völlig zerſplittert, beginnt andrerſeits in den Werken größeren Maßſtabs ein bedenklicher Zug des franzöſiſchen Weſens wieder ſein Spiel zu treiben: jene Phantaſie nämlich, welche ſchon die Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts zu Falle brachte, die, auf gewöhnlichen Reiz und Effekt aus, mehr nach außen ſich vordrängt, als in die Tiefen der Seele greift und in erfüllten Bildungen ſich zuſammenfaßt. Die flüchtige dekorationsmäßige Arbeit, begünſtigt durch die vielen kleinen Beſtellungen von Staatswegen, macht dann freilich die Sache noch ſchlimmer. Uebrigens machen auch dieſe neueſten Werke, wenigſtens dann, wenn ihre Geſtalten auf einen tieferen geiſtigen Ausdruck freimüthig verzichten, dagegen die Bewegung des wirklichen Lebens, den heiteren Schein einer unbeſchnittenen Wirklichkeit haben, noch immer einen erfreulicheren Eindruck, als die frommen Produkte der deutſchen Nachkommen Overbecks, die hinter der Verzwicktheit und Verſchrobenheit der von einem eingebildeten Gefühle angekränkelten Figuren die innere Lüge und Unnatur vergebens zu verbergen ſuchen. —

Die Schwäche dieſer geſammten chriſtlichen Kunſt tritt namentlich gegenüber den Perſonen des neuen Teſtamentes zu Tage. Mit der Madonna und Chriſtus, die ihre idealen muſtergültigen Typen durch die Cinquecentiſten ſchon erhalten haben, die zudem das Zeichen ihrer Göttlichkeit an ſich

tragen ſollen, weiß ſie am wenigſten anzufangen. Hier hilft ſie ſich denn meiſtens mit einer ſüßen und ſentimentalen Schönheit, oder ſie verſucht es, indem ſie den ſo oft behandelten Gegenſtand in eine neue Anſchauung umſetzt — wobei ſie freilich die Heiligkeit ſo ziemlich dran gibt —, ihm einen eigenen Reiz zu verſchaffen, wie z. B. Chazal (1861) Chriſtus im Hauſe des Simon in antiker Kleidung und Umgebung vorführt, in der heiteren klaren Erſcheinung der alten Welt. Die beſten Leiſtungen ſind auch hier die der Ingres'ſchen Schüler, die wenigſtens nach der Würde einer ſtrengen, in ſich ſelber vollendeten Form und nach der Sammlung eines gehaltenen Ausdrucks ſtreben.

Mit größerer Freiheit bewegen ſich die Darſtellungen aus der Geſchichte der Heiligen. Hier findet der auf das Reale gerichtete Sinn des Zeitalters ſchon eher eine Thüre, durch die er eintreten kann, und wenn es auch gilt, das ascetiſche Entzücken, die göttliche Erleuchtung zu verſinnlichen, ſo läßt ſich doch in den Stoff durch eine mehr weltliche Auffaſſung Bewegung und Leben bringen. Entweder ſetzt der Maler ſeine Heiligen in das treue Koſtüm und Lokal ihrer Zeit, deren maleriſche Kulturformen ihm ſo zu gute kommen, oder er ſucht durch energiſche, der angeſtrengten Natur abgelauſchte Züge ſeinen Geſtalten Wurf und Kraft zu geben. Bald bringt er in ſein Motiv die Spannung eines tragiſchen Momentes, ſo z. B. Giakomotti: der h. Hippolyt ſoll eben von Pferden zerriſſen werden, und überhaupt die Märtyrerbilder, die in neuerer Zeit wieder Mode werden, bald gar den Reiz einer weltlichen, den Sitten des Zeitalters ſich näherunden Beziehung, wie James Bertraud 1861: die bekehrte Kurtiſane Thaïs verbrennt vor dem verſammelten Volke ihre Reichthümer, worüber eine andere Kurtiſane, üppig von einer von Sklaven getragenen Sänfte herabſchauend, deutlich ihre Verachtung ausdrückt. Oft könnten die Gemälde ſich ebenſo gut für lebensgroße Genrebilder ausgeben, wenn nicht die anſpruchsvolle Haltung der Geſtalten den Beſchauer zwänge, nach einer tieferen Idee und Bedeutung zu ſuchen. Andere endlich ſuchen den monumentalen Schein durch den Anſchluß an den Styl und die Anſchauungsweiſe eines Meiſters aus der italieniſchen Blütezeit zu retten, wie z. B. Henri Sieurac in der Nachbildung Paul Veroneſe's, oder auch hier den Mangel der Empfindung durch eine zierliche Sentimentalität zu erſetzen. Beſonders ſchlimm iſt es mit den Beſtellungen, welche dem Künſtler die Verherrlichung irgend eines unbekannten Heiligen aufgeben; dieſem todten Stoff ſteht ſowol er als der Beſchauer gleichgültig und rathlos

gegenüber. Im beſten Falle bleibt ihm nur übrig, durch die Vollendung der künſtleriſchen Form ſeinem Werke einen gewiſſen Werth zu geben: wenn er nicht lieber durch eine rein äußerlich maleriſche Behandlung des Vorgangs dem Auge zu gefallen ſucht.

Auch die Darſtellungen aus dem alten Teſtament gewähren dem Künſtler einen freieren Spielraum; denn ſie bilden eine Art von Uebergang zur eigentlich geſchichtlichen Kunſt und erfordern für ihre Geſtalten nicht den Ausdruck einer das Dieſſeits verzehrenden Göttlichkeit. Allein durch die bedeutungsvolle Beziehung der jüdiſchen zur chriſtlichen Welt iſt jene doch mit den religiöſen Vorſtellungen gleichſam verwachſen; ſie iſt der ahnungsvolle Grund, aus welchem die neue Religion aufſteigt. Daher muß die Kunſt in den Geſtalten und Vorgängen dieſes Kreiſes jenen großen Bezug irgendwie zum Ausdruck bringen, ſie muß Menſchen bilden können, aus denen ein mächtiges Leben geheimnißvoll hervorbricht. Indeſſen treibt es auch hier die modernen Franzoſen, uns den fremden in's Ueberſinnliche ſpielenden Stoff möglichſt nahe in einer an die Realität anknüpfenden Form vorzuführen. So werden wir bei H. Vernet ſehen, wie er auf den ſonderbaren Gedanken kam, die altbibliſchen Figuren in modern orientaliſchem Gewande auftreten zu laſſen — einem ähnlichen Zuge ſind wir ſchon bei Decamps begegnet, nur daß dieſem allerdings für ſeine genreartigen Darſtellungen freiere Hand gegeben war —; eine Neuerung, die dann manche nachahmungswerth genug fanden, um ſie ſofort aufzunehmen: ſo namentlich Frédéric Schopin*). Oder es wird auch verſucht, dem altteſtamentlichen Vorwurf die Anmuth einer rein menſchlichen Schönheit zu geben und ihn ſo mit dem modernen äſthetiſchen Bedürfniß in Einklang zu bringen, wie denn einmal Ziégler (von dem ſpäter) nicht geringen Erfolg mit einer Darſtellung des hohen Liedes (Salon von 1851) hatte, indem er deſſen Inhalt durch das einfache liebevolle Beiſammenſein und Sichanſchauen eines jugendlichen Hirten und ſeiner Geliebten, beides ſchön gebildete faſt ganz nackte Geſtalten, die vom blauen Himmel kräftig ſich abheben, zu verſinnlichen ſuchte. Schildert dagegen der Künſtler, was auch vorkommt, Epiſoden aus der jüdiſchen Geſchichte, die mit der inneren Bewegung und welthiſtoriſchen Bedeutung derſelben nichts zu thun haben, dennoch in großen Dimenſionen, ſo erhebt er ohne Grund ein genrehaftes

*) Iſaac und Rebecca, Ruth und Booz, Laban und Jacob, Abreiſe der Rebecca, alle vier in Aquatinta von Garnier geſtochen; ebenſo Moſis Errettung und Moſes im Lande Madian, geſt. von Jazet.

Motiv in das Monumentale. Das Bild kann dann äußerlich lebendig sein, aber es wird, da ihm der Inhalt fehlt, das zufällige Gepräge eines launenhaften Einfalls haben. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist eine Gefangennahme Samsons von Léon Glaize*), die im Salon von 1861 bemerkt wurde; charakteristisch auch noch deshalb, weil der Gegenstand nicht ohne Geschick mit übertriebener naturalistischer Derbheit behandelt war. — Ehe wir uns nun zu den einzelnen Künstlern wenden, ist noch zu erwähnen, daß im Ganzen die Wandmalereien tüchtigere und ernstere Leistungen sind, als die meistens zu Altarblättern bestimmten Staffeleibilder. Diese sollen schon auf den Ausstellungen eine gewisse Wirkung hervorbringen, und so sucht man sie durch den einen oder andern absonderlichen Zug herauszuheben; jene dagegen, die in den stillen architektonischen Raum sich harmonisch einfügen müssen, verpflichten den Künstler zu einer gewissen Ruhe und Würde der Erscheinung. —

Nehmen wir zunächst diejenigen Meister, die sich mit besonderem Fleiß und Ernst der christlichen Kunst gewidmet haben, also namentlich die noch übrigen Schüler Ingres': so wäre vorab Henri Lehmann zu nennen, den von Allen nach Flandrin die Franzosen am meisten schätzen. Da indessen der Künstler auf den verschiedensten Gebieten thätig gewesen ist, will ich sein Wirken später, wo von der Ingres'schen Schule überhaupt die Rede, zusammenfassen; wir werden sehen, wie gerade er aus der Art des Meisters schlug und in der Absicht, sich die Gunst des Publikums wie immer zu erwerben, bald auf den Reiz einer süßen modern gefälligen Anmuth ausging, bald nach einer imponirenden wuchtigen Kraft der Erscheinung strebte. Hinter ihm steht Romain Cazes, ein geringeres Talent, der es ihm in der ersteren Richtung gleichzuthun sucht und der Formenreinheit der Schule den Zusatz einer abschwächenden Eleganz gibt. — Dagegen halten sich fast alle Uebrigen mit strengerem Sinn und ernsterer Anschauung enger an die Weise des Lehrers. Von ihnen sind Sébastian Cornu (Wandmalereien in St. Severin, vollendet 1850, welche die Hauptmomente aus dem Leben einer unbekannten Heiligen von neuem Datum, „Marie de l'Incarnation", schildern), Paul Balze und Auguste Pichon (Malereien in St. Eustache und St. Severin) fast ohne eigene Individualität. Man merkt ihnen wol ein gründliches Studium und das Bestreben an, durch eine vollendete und durchdachte Arbeit eine edle künstlerische Wirkung hervorzubringen, aber

*) Nach dem Original photographirt in der Goupil'schen Sammlung.

ihre Darstellungsweise streift an reizlose Härte, oft auch an die Regelfertigkeit akademischer Formengebung, während in den Ausdruck nicht selten eine gewisse moderne Empfindsamkeit spielt. Talente von ähnlicher Richtung, doch noch geringerer Bedeutung sind Jean Brémond und Auguste Galimard. Etwas freier und geschickter, das Leben in seiner Bewegung zu fassen, aber oberflächlicher ist Joseph Guichard (Wandgemälde in St. Germain l'Auxerrois; von ihm ist auch die Ausschmückung des Théâtre historique). Mehr Charakter, mehr Leben und Energie in der Behandlung zeigen Comairas und neuerdings Alexandre Lafond und Michel Dumas, ohne daß jedoch Einer von ihnen mit eigenthümlicher Phantasie und Erfindung aus den Schranken der Schule herausgetreten wäre. Alle diese Maler leiden an der Kälte der Richtung, welche vom Leben abgewendet die ihr gegebenen Stoffe, gleichgültig gegen ihren Inhalt, in eine gemessene würdevolle Anordnung und eine korrekte Form gleichsam einschließt; eine Behandlung, der die helle matte und farblose Eintönigkeit des Kolorits, sowie der glatte dünne gleichmäßige Vortrag entsprechen. Von ihren Werken fühlt sich der Beschauer zu einer gewissen Achtung gezwungen, aber niemals angezogen. So rächt sich an diesen geringeren Talenten die Flucht aus der Gegenwart und Geschichte in eine leere Formenwelt, weil sie — darin den David'schen Nachzüglern ähnlich, wenn ihnen auch sonst in der Anschauung und Kenntniß der Form weit überlegen — der von klassischen Mustern abgezogenen Körperhülle keine Seele einzuhauchen wissen.

Von den Ingres'schen Schülern haben sich zwei andere, Chassériau und Ziégler, durch ihre Kirchenmalereien vor jenen ausgezeichnet, da ihre größere Begabung in einer tieferen Eigenthümlichkeit begründet war. Sie suchten mit der Idealität der religiösen Stoffe die bewegtere Fülle des Lebens zu verbinden, wurden aber so den Principien des Meisters zum Theil wenigstens abtrünnig, ohne daß es ihnen gelungen wäre, jene Vermischung zu harmonischem Einklang zu erheben. Von Chassériau werde ich später reden, da er sich auf anderen Gebieten mit mehr Erfolg bewegt hat; hierher gehören namentlich seine Malereien in der Kirche St. Merry (die Kapelle der h. Maria Aegyptiaca), in denen er noch an die stylvolle Weise Ingres' mit ziemlicher Treue sich anschließt. — Jules Ziégler (1810—1856) hatte gleich mit einem seiner ersten Bilder, „Giotto in der Werkstätte Cimabue's" (1833, früher im Luxembourg, seit 1865 in den Vorrathskammern) einen ungewöhnlichen Erfolg: Giotto als junger

Hirte, eine anmuthige Knabengestalt, fast ganz nackt, nur mit einem Schafspelz umgürtet, steht versunken in die Zeichnungen Cimabue's, während ihn dieser aus dem Hintergrunde sinnend betrachtet. Bei einer in der Weise des Lehrers durchgeführten Zeichnung hat die Hauptfigur den Reiz einer gewissen Natürlichkeit und Stimmung, für den man um so empfänglicher war, als er durch die eigenthümliche Lichtwirkung — Giotto im vollen Lichte, Cimabue und das malerische Beiwerk in einem tiefen warmen Helldunkel — und den fermen soliden Vortrag noch erhöht wird. Die Absicht freilich auf einen besonderen Effekt, die dem Meister überhaupt eigen ist und in seinen späteren Werken für unser Auge fast verletzend hervortritt, ist auch hier schon ersichtlich. Sein „Daniel in der Löwengrube"*), mit dem er 1838 nicht geringeren Beifall fand, zeigt sowol in der Hauptfigur wie in dem sich vordrängenden Schutzengel, bei einer manierirten Einfachheit, eine anspruchsvolle und pomphafte Erscheinung; etwas bescheidener und daher wirksamer ist der h. Lucas, der die Madonna malt (vom Jahre 1839)**), doch ist es auch hier auf einen großartigen Eindruck abgesehen. Immer auf kräftige Wirkung bedacht, bemühte sich der Maler, mit der Formengebung Ingres' ein wärmeres fatteres Kolorit in der Art der venetianischen Schule zu verbinden, wobei er aber, oft schwer und hart in den Schatten, an dem letzteren meistens nicht gewinnt, was er an der ersteren einbüßt. Welche Mittel er außerdem anwandte, um die Aufmerksamkeit des Publikums anzuziehen, haben wir oben gesehen. Und so nahm er sich öfters gern Vorwürfe, die durch einen malerischen, in's Sinnliche spielenden Reiz Auge und Phantasie ansprechen (z. B. der Morgenthau als nacktes Weib zwischen Laub und Blumen, die Perlen aus den Haaren schüttelnd, oder der Sommerregen, gleichfalls eine nackte weibliche Gestalt, die leicht über eine blumige Wiese schwebend Wasser auf sie ausgießt). Indessen läßt sich dem Künstler ein gewisses Talent, in seine Figuren einen imposirenden Wurf oder doch einen lebendigen malerischen Zug zu bringen, nicht absprechen; ein oberflächliches Auge vermag er wol anzuhalten und eine Weile zu fesseln.

Dies sowol als die vielfache Anerkennung, die ihm in den Salons der dreißiger Jahre geworden, bestimmten die Juliregierung, ihm einen großen Auftrag zuzuwenden: er sollte sich mit Delaroche in die Ausschmückung der großen Kirche Madeleine theilen. Da dieser aber, dem

*) und **) Beide gestochen von F. Girard, in Schabmanier.

zuerſt die ganze Arbeit allein war übergeben worden, nun überhaupt ablehnte, fiel Ziegler das Hauptwerk zu, die Bemalung der großen Chorkuppel, außer dem Gemälde in der Pantheonswölbung das räumlich größte monumentale Werk der Gegenwart*). In einer Menge koloſſaler Figuren — für den koloſſalen Maßſtab hatte er ſchon früher eine eigene Gewandtheit bewieſen — ſtellte er hier nichts Geringeres dar, als die Geſchichte des Chriſtenthums, die natürlich zugleich ſeine Verherrlichung ſein ſoll. Chriſtus in der Glorie, von einem Lichtmeer ſich abhebend, in dem die himmliſchen Heerſchaaren ſchweben, umgeben von den Apoſteln und Evangeliſten, empfängt und ſegnet die von beiden Seiten ihm zuwandelnde Schaar der großen Männer und Frauen, die von den erſten Zeiten bis auf unſere Tage die Hüter und Stützen des Chriſtenthums geweſen ſind: rechts die Verfechter deſſelben im Orient, Konſtantin und verſchiedene Heilige, die Kreuzfahrer, und als die Repräſentanten der Gegenwart, welche den Kampf mit dem Morgenland wiederaufgenommen haben, die unglücklichen Griechen; rechts die frommen und zugleich mächtigen Beſchützer der Kirche im Occident, von Chlodwig bis auf Heinrich IV., Ludwig XIII. und endlich Napoleon, der letztere im Purpurmantel, wie er aus den Händen des Papſtes (Pius VII.) die Krone entgegennimmt. Wie weit und unbeſtimmt hier der Begriff: Beſchützer des Chriſtenthums gefaßt iſt, das beweiſen Dante, Raphael und Michelangelo, die der Schaar jener zum Theil ſehr zweifelhaften Gläubigen beigefügt ſind. Auch von dieſer Auffaſſung abgeſehen, welche in das Kirchenbild einen halb realiſtiſchen, halb ſymboliſchen Zug bringt, der der religiöſen Stille und Sammlung entgegen iſt, hat das Werk doch einen durchaus dekorativen Charakter; nicht eben im Sinne des 18. Jahrhunderts, denn es macht den Eindruck einer anſpruchs- und bedeutungsvollen Pracht und geht nicht ſo unbefangen und unverholen, wie jenes, auf heiteren weltlichen Reiz aus. Aber auch ihm fehlen der Ernſt und die geſchloſſene Stimmung, das ruhig in ſich zuſammengefaßte Leben der Geſtalten, der Ausdruck einer das Ganze harmoniſch durchdringenden Empfindung, kurz alle die Züge, die dem religiöſen Bilde ſein wahres Gepräge geben. So ſteht das Werk, von dem man in Frankreich ſelber viel Aufhebens gemacht hat, hinter den Arbeiten Flandrins weit

*) Die Malereien in den Kapellen ſind von Couder (vergl. S. 177), Abel de Pujol, Schnetz, Bouchot, L. Cogniet und Signol. Sie zeigen, wie verſchieden ſie auch je nach der Weiſe des Meiſters ſind, alle denſelben weltlichen Charakter, den die ganze prunkend ausgeſtattete, nach griechiſch-imperialiſtiſchen Muſter gebaute Kirche hat.

zurück. Und wenn auch die Geſchicklichkeit anzuerkennen iſt, mit der die Schwierigkeiten der Kuppelfläche für die Zeichnung überwunden ſind, ſo leidet doch das Ganze an demſelben Mangel, wie die anderen Bilder des Meiſters: an dem unſicheren Schwanken zwiſchen ernſter Formengebung und dem Reiz koloriſtiſcher Wirkung.

Mit Erfolg haben ſich noch einige andere Meiſter der ſtylvollen und ſtrengeren Weiſe Ingres' angeſchloſſen: namentlich in den dreißiger Jahren Emile Signol (geb. 1803) aus der Schule von Gros und neuerdings Charles Timbal, der ſich zuerſt unter Drolling gebildet hatte. Signol nahm ſich eine Zeit lang die Praeraphaeliten zum Muſter (ſo in einem Chriſtus im Grabe vom Jahre 1835), ging aber allmälig auf das größere Vorbild der Cinquecentiſten zurück, wobei er freilich nicht ganz über die konventionelle Manier der David'ſchen Schule hinauskam (ſeine Ehebrecherin vom Jahre 1840 im Luxembourg*).) In einer Kapelle von St. Euſtache hat er mit richtigem Gefühl für einfache und würdevolle Darſtellung, ohne auf den Reiz eines beſonderen Effektes oder einer geſpreizten Empfindung auszugehen, die Hauptmomente aus dem Leben Jeſu gemalt; in den Bildern der Kreuztragung und der Kreuzigung iſt die Kompoſition von einer edlen Ruhe, die Theilnahme der Frauen ziemlich ausdrucksvoll (außerdem iſt noch von ihm die Ausſchmückung des Hémicycle von St. Louis-d'Antin und einer Kapelle in St. Severin). Nur erwarte man auch hier nicht eine tiefere in die Seele einſchlagende Wirkung. — Timbal, der mit Flandrin befreundet geweſen, ſucht ſich in deſſen Weiſe einzuleben. In ſeinen Malereien in St. Sulpice (Kapelle der h. Genovefa) hat er mit Talent und ſolider Kenntniß ſeines Fachs in der Einfachheit der Kompoſition und des Ausdrucks, der Strenge der Zeichnung, dem klaſſiſchen Fluß der Gewänder und in der Klarheit des Kolorits ſeinem Vorbilde ziemlich glücklich nachgeeifert; da er aber ſeine Anſchauung und Empfindungsweiſe aus zweiter Hand hat, ſind ſeine Darſtellungen von einem geſuchten und manierirten Zug nicht freigeblieben. Seine Einzelfiguren aus der Renaiſſancezeit (namentlich florentiniſches Mädchen im Salon von 1863), die an die alten Meiſter erinnern, ſind nicht ohne Reiz. — Von den Malern, welche aus den älteren Schulen kommen, aber mit Ernſt und nicht ohne Geſchick die Fortſchritte der neuen, an der Natur ſowol als an der muſtergültigen italieniſchen Kunſt geläuterten Formengebung ſich anzueignen ſuchen, ſind

*) Geſtochen in Mezzotintomanier von Ryall, auch von A. Martinet.

noch zu nennen: Louis Bézard (Werke in der Kathedrale von Agen, in St. Euſtache und in Ste. Clotilde), Auguſte Heſſe (Kapelle in St. Severin und St. Sulpice; Maria beim Begräbniß Jeſu im Luxembourg), Charles Bonnegrâce, Hippolyte Lazerges (Kreuzabnahme im Luxembourg), der indeſſen neuerdings zu modern orientaliſchen Vorwürfen übergegangen iſt, Jules Richomme (Kapelle des h. Vincenz von Paula in St. Severin), Biennoury (Tod des h. Joſeph in St. Roch, Darſtellungen aus dem Leben der Apoſtel Petrus und Paulus in St. Severin), Henri Delaborde (Malereien in Ste. Clotilde) — der ſich übrigens durch ſeine gewiſſenhaften kunſtkritiſchen und kunſtgeſchichtlichen Arbeiten bekannter gemacht hat —, Guillaume Norblin. Keiner von ihnen hat eine ausgeſprochene Eigenthümlichkeit; in ihren Werken zeigt ſich auf der Grundlage eines ernſten Fleißes ein Streben nach einfachem Ausdruck der religiöſen Empfindung und nach maßvoller, künſtleriſch durchgebildeter, doch zugleich auch das moderne Auge anſprechender Erſcheinung. Ihnen laſſen ſich noch als geringere Talente Pierre Briſſet (Werke in Ste. Clotilde), Guſtave Dauphin (geſt. 1859), Henry de Rudder und Nicolas Raverat (1801—1865) zuzählen. Hierher gehören endlich auch die Glasmalereien zu Kirchenfenſtern, welche Charles Maréchal in Metz nach ſeinen eigenen Kompoſitionen ausführte.

Dagegen ſind einige andere Maler, als ſtehengebliebene Ausläufer und Nachzügler der David'ſchen Epoche, über deren akademiſches Formenweſen nicht hinausgekommen. Sie ſuchen der ſchon ausgelebten Richtung mit dem Reiz einer gefälligen Wirkung aufzuhelfen; doch bringen ſie es nur zu der gezierten oberflächlichen Anmuth und der ſchwächlichen Empfindſamkeit des Ausdrucks, welche der moderne Geſchmack „hübſch" und anſprechend zu finden ſich gewöhnt hat. Hierher gehören namentlich Théophile Vauchelet (geb. 1803), der ſich gern den Schein einer gewiſſen Bravour und eines ſatteren Kolorits gibt (Kapelle in St. Euſtache; Tod der Jungfrau von 1837), François Lépaulle — eine Zeitlang beliebter Portraitmaler —, deſſen flüchtige und werthloſe Arbeiten in St. Merry tief unter den anderen Malereien der Kirche aus der Ingres'ſchen Schule ſtehen, Ed. Dubufe (ſ. ſpäter) und Achille Dévéria (1800—1858; Himmelfahrt Mariä, Verkündigung Mariä, eine Kapelle in Notre-Dame-de-Lorette u. ſ. f.). Es iſt bezeichnend für die ganze Gattung, daß ſich der letztere namentlich durch ſeine Lithographien einen Ruf gemacht hat, in denen er mit Vorliebe und äußerlichem Geſchick das Weib, die „Evastochter", in allen möglichen

lockenden Wendungen von frivoler Grazie und mit dem Ausdruck koketter Liebenswürdigkeit unermüdlich dargeſtellt hat (die „mythologiſchen Schönheiten", Liebescyclus von Venus und Adonis, Liebespaare den Poeten aller Zeiten entnommen). Von dieſer Art gemeiner und gefälliger Schönheit, die an dem Fenſter des Kunſthändlers ausgeſtellt das Auge und die Phantaſie des Volkes vollends verdirbt, iſt im Grunde die Anmuth nicht verſchieden, welche jene Maler ihren religiöſen Figuren mitgeben. Es iſt dieſelbe weltliche Eleganz der Haltung und Bewegung, dieſelbe liebäugelnde Süßigkeit der Köpfe, dieſelbe Flachheit der Form in Einklang mit dem hellen zierlichen Farbenton, womit nicht blos ihre Magdalenen und Madonnen, ſondern auch ihre Chriſtus und Apoſtel das blöde Auge eines frivolen Geſchlechtes für ſich gewinnen wollen.

Dieſe Miſchung von todter akademiſcher Ueberlieferung und frivoler oberflächlicher Eleganz hat doch neuerdings ihr Fortkommen nicht mehr finden können. Die Fortſchritte, welche nach dem Vorgang der ſchulebildenden Meiſter die Kunſtübung gemacht hat, haben doch ſo viel bewirkt, daß ſowol das Publikum als der Künſtler an ſich ſelber höhere Anforderungen ſtellt, und Machwerke von jener Gattung, die alten verknöcherten Körpern in neuen bunten Lappen gleichen, das Entzücken auch der halbgebildeten Laien nicht mehr erregen. Doch iſt man andrerſeits der ſtrengen und kühlen, an die großen Muſter gar zu treu und ängſtlich ſich anſchließenden Darſtellungsweiſe nicht minder überdrüſſig. Man verlangt nun von der Kunſt mit einer anziehenden und durchgebildeten Form zugleich den volleren Wurf, den wärmeren Schein eines der Natur und Sinnlichkeit wieder zugewendeten Lebens. Dies iſt näher durchzuführen, wo von der Malerei des zweiten Kaiſerreichs die Rede iſt; doch tritt natürlich auch in der chriſtlichen Kunſt der jüngſten Jahre dieſe neue Richtung zu Tage. Die jungen Talente laſſen alſo einerſeits von dem alten Ernſt und klaſſiſchen Eifer ab, andrerſeits von jener modenhaften, allzu leeren und gemachten Grazie: ſie ſuchen zwiſchen der Strenge des Ideals und dem Reiz einer natürlichen anmuthigen Sinnlichkeit die gemäßigte Mitte. Auf die letztere geht, wie oben ſchon angedeutet, der Geſchmack der Zeit, und dies beſtimmt im Ganzen den Charakter der neueſten, auch der religiöſen Malerei; aber dieſes Ziel ſoll doch auf künſtleriſchem Wege erreicht ſein. Jenachdem nun mehr dieſe künſtleriſche Durchführung oder jene gefällige Wirkung zur Hauptſache gemacht wird, bilden ſich auch hier zwei Richtungen, die freilich, wie das in der Natur der Sache liegt, leicht in einander überfließen und ſchwankende Zwiſchenglieder bilden.

Die Hauptvertreter der einen, der es doch mit der Kunſt ſelber noch ziemlich Ernſt iſt, ſind — ſoweit es ſich um Kirchenmalerei handelt — Auguſte Gendron, Schüler von Delaroche (Malereien in St. Gervais), Léon Bénouville, von welchen zweien ſpäter die Rede ſein wird, Eugène Lenepveu, Adolphe Bouguereau, Alexandre Cabanel (von dem Letzteren eine Kommunion der Apoſtel, v. J. 1865), alle vier Schüler von Picot; nach ihnen Henri Giacomotti (ſ. S. 358), Eugène Maiſon, Théodore Maillot, Eugène Laville und als der Jüngſte von ihnen Jules Delaunay (Kommunion der Apoſtel, vom Jahre 1865, im Luxembourg). Chazal und Bertrand ſind ſchon oben genannt. Von jenen haben faſt alle mit Märtyrerſcenen aus den erſten chriſtlichen Zeiten ihre Laufbahn begonnen; als Zöglingen der römiſchen Akademie mußten ihnen dieſe Stoffe umſomehr zuſagen, als hier noch in den heiligen Kreis etwas von dem ſchönen Heidenthum hineinſpielte. Später haben ſie ſich meiſtens mit heiterem, dem Sinnlichen zugeneigten Sinn der antiken Mythe zugewendet, und in dieſer Beziehung ſind ſie als ächte Repräſentanten der neuen Stimmung und Zuſtände unter dem Kaiſerreich zu betrachten. Gerade diejenigen unter ihnen, welche einer ernſteren Anſchauung noch ziemlich treu, aber auch an die überlieferte akademiſche Weiſe gebundener blieben, Lenepveu und Bouguereau haben ſich der Kirchenmalerei mehr wie die übrigen gewidmet. Der Erſtere etwas kleinlich, nicht ohne Manier in der Form wie in der Farbe bei geſchickter Anordnung und einem gewiſſen Reiz in der Ausführung (Ausmalung der Kapelle der h. Anna in St. Sulpice); der zweite nicht ohne Styl und auf eine gewiſſe Größe der Formengebung bedacht (Kapelle des h. Ludwig in Ste. Clotilde); beide arm in der Erfindung, ohne eigenes Gefühl und daher geſucht im Ausdruck, ohne Schwung in der Behandlung. Ein Urtheil, bei dem wir übrigens nicht vergeſſen dürfen, daß dieſe Künſtler, was der Art neuerdings in Deutſchland gemacht wird, immer noch hinter ſich zurücklaſſen.

An der Spitze der anderen Richtung ſtehen vorab Charles Landelle und der ſchon genannte François Jalabert, beide Schüler von Delaroche. Beiden laſſen ſich Talent und Kenntniß, daher eine ziemlich tüchtige Form und Modellirung, eine gewiſſe Freiheit in der Bewegung und Geſchick in der Gruppirung nicht abſprechen; aber ſie gehen, wie bemerkt, geradezu auf eine weltliche, das Auge anlockende Anmuth aus. Und ſo fehlt ihren Geſtalten nicht blos die religiöſe Würde, ſondern auch durchaus der Charakter und die Tiefe idealer, in ſich beſchloſſener Naturen. Landelle ſucht in der Weiſe Scheffers

ſeinen heiligen Figuren eine beſondere Innigkeit des Ausdrucks und einen gewiſſen Adel der Erſcheinung zu geben, bringt es aber nur zu einer weichlichen Empfindſamkeit (ernſter und nicht ohne Stimmung iſt eines ſeiner erſten Werke: „die heiligen Frauen zum Grabe wandelnd“ vom Jahre 1845; außerdem ſind beſonders bekannt: die h. Veronika, Ruhe in Egypten, Ahnung der h. Jungfrau, von 1859, im Luxembourg, die Frauen von Jeruſalem in der babyloniſchen Gefangenſchaft, von 1861). Jalabert iſt ſüß, geziert und verfällt auch in ſeinen Bildern aus der Geſchichte Jeſu in eine an das Weibiſche ſtreifende Zartheit, die dann in der Darſtellung der Leidensmomente ſich zum Ausdruck einer weichen ſchmachtenden Schwermuth herabſtimmt (Chriſtus am Oelberge, von 1855, im Luxembourg; Grablegung; Verkündigung; Bergpredigt*). — Die bewegtere, mehr auf den vollen Schein des realen Lebens gerichtete Auffaſſung, welche dieſem verflachten Idealismus gegenüberſteht (ſ. S. 356), zählt natürlich auf dieſem Gebiete nur wenige Vertreter; außer dem ſchon genannten Couture (der ſeine Stelle im ſechſten Buche hat) namentlich Emile Lafon (ſ. S. 208, Kapelle in St. Sulpice) und Iſidore Pils (Kapelle in St. Euſtache), der ſpäter das Soldatenleben zu ſeinem Gegenſtande gemacht und in deſſen Darſtellung ſeine Stärke hat. In ſchwankender Mitte zwiſchen beiden Richtungen bewegen ſich Felix Jobbé-Duval und Auguſte Glaize (beide in St. Severin, Letzterer noch in St. Euſtache), die wir auf anderen Gebieten heimiſcher finden werden. Daß dieſe derbweltliche und realiſtiſche Behandlungsweiſe die religiöſe Idealwelt nur zu einem verkehrten Ausdruck bringen kann, liegt auf der Hand.

Wovon das erſte Buch ſprach, das hat ſich uns nun durch den Verlauf der neueſten chriſtlichen Kunſt im Einzelnen ergeben: Der moderne Menſch hat aus der überſinnlichen Welt, der er Jahrhunderte lang ſeine Seele geliehen hatte, ſie nun zurückgenommen, und ſo iſt es dem Maler kaum mehr möglich, dieſen leeren abgeſtorbenen Hüllen ein neues Leben einzuhauchen. Die Florentiner noch, ein Maſaccio, die Lippi und Ghirlandajo, behandelten die Vorgänge der evangeliſchen Geſchichte, wie wenn ſie unter den Menſchen ihrer Zeit geſpielt hätten, im Koſtüm und Lokal ihres Jahrhunderts. Als dann die Kunſt in allmäligem Fortgange von dem naiven Zuſammenhange des Chriſtenthums mit dem Leben ſich löſte,

*) Das erſte geſtochen von Maſſon, das zweite von Leroy, das dritte von A. Martinet, das vierte von P. Girardet; alle in Schabmanier.

da schuf sie die biblischen Gestalten zu Idealgebilden um, die in ihrer vollen Schönheit wie in ihrer äußeren Erscheinung nichts mehr gemein haben mit dem zeitlich bedingten Dasein. Für die neueste Kunst aber ist es bezeichnend, daß sie in dieser Idealisirung noch weiter zu gehen sucht und eine überirdische, den Leib gleichsam verzehrende Schönheit anstrebt, dabei aber in das Fade, Süße und Charakterlose geräth und doch der Beimischung eines sinnlich gefälligen Reizes nicht entbehren kann. —

Drittes Kapitel.

Die Ausbreitung der idealen Kunstweise.

1.

Meister aus der Ingres'schen Schule.

So günstig auch die Ingres'sche Schule durch ihre ideale Anschauung und ihre strengere Formengebung auf die zeitgenössische Kunst einwirkte, so lag ihr doch die Gefahr nahe, durch die Abkehr von dem Leben der Gegenwart und die Neigung, in die geläuterte Gestalt auch einen tieferen geistigen Inhalt zu legen, die Grenze der rein künstlerischen Erscheinung zu überschreiten. So fiel sie zum Theil, wie sich uns im vorigen Kapitel gezeigt hat, innerhalb der religiösen Malerei in eine ausgelebte Empfindung und Kunstweise zurück. Andrerseits aber widerstand sie der Versuchung nicht, der jede mehr auf Formenreinheit und reicheren Linienzug bedachte Kunst, namentlich in unserer Zeit, ausgesetzt ist: das Ideale nämlich in der Darstellung des Gedankenhaften anzustreben. Gewöhnlich fällt ausschließlich uns Deutschen der Vorwurf zu, rein poetische und philosophische Ideen mit dem Fleisch und Blut der bildenden Kunst bekleiden zu wollen; doch geräth einmal der Franzose in das Feld des abgezogenen Gedankens, so ist auch ihm nichts zu tief und zu abstrakt, daß er es nicht in das Leben oder die Kunst einzuführen versuchte. Und vorab scheint unser Jahrhundert der idealen Richtung ein neues dankbares Feld erschlossen zu haben, seit durch den Begriff der geschichtlichen Entwickelung uns die ganze Vergangenheit in einem neuen Lichte aufgegangen und nun zu dem Interesse der deutlicher erforschten Ereignisse der Reiz hinzugetreten ist, in den verwickelten Gängen des Weltlaufs den durchziehenden geistigen Faden zu verfolgen: denn hier ist ja beides, eine große, den Menschen tief be-

rührende Wirklichkeit, die zugleich erhoben iſt in den idealen Zuſammenhang einer geſchloſſenen Kette von Gedanken. Deutſcherſeits iſt es bekanntlich Kaulbach, der ſich dieſes Gebiets bemächtigt und durch ſeine mit äußerlicher Gewandtheit Mythe, Geſchichte und frivole Sinnlichkeit miſchende Darſtellung „welthiſtoriſcher Wendepunkte“ eine mehr literariſche als künſtleriſche Neigung der Zeit befriedigt hat.

Franzöſiſcherſeits faßte Paul Chenavard (geb. 1808) den gleichen Plan, auf den Kaulbach für die Ausſchmückung des Treppenhauſes im Berliner Muſeum mehr durch den Zufall der Umſtände geleitet wurde, in einer Reihenfolge von Gemälden die Entwickelung der Weltgeſchichte, namentlich in ihren großen kulturhiſtoriſchen Zügen, zu ſchildern. Indeſſen dem Franzoſen wurde es nicht ſo gut, wie dem gefeierten deutſchen Maler: ſeine Kartons kamen nicht zur Ausführung. Auf die Verwendung Ledru-Rollins hatte die proviſoriſche Regierung von 1848 beſchloſſen, Chenavard die Wände des Pantheons, das die Republik nach dem Vorgang von 1789 wieder in eine Ruheſtätte für die großen Männer Frankreichs umgewandelt hatte, für ſeinen Bildercyclus einzuräumen und ſo an die Stelle des Gottesdienſtes den Kultus der Geſchichte zu ſetzen. Als aber nach dem Staatsſtreiche Napoleons das Gebäude der h. Genovefa zurückgegeben wurde, war eben damit auch dieſe Anordnung aufgehoben; hatte ſchon vorher die Geiſtlichkeit im Stillen gegen das Projekt gewühlt, ſo mochte nun die Kirche, in ihre Rechte wieder eingeſetzt, von dem profanen Schmuck um ſo weniger wiſſen. Für die bildende Kunſt, die große Begabung Chenavards auch zugegeben, kein allzugroßes Unglück. In einem ſolchen Verhältniſſe zu den Stoffen der Weltgeſchichte wird ſie immer der dienſtbare und überdies unzulängliche Dolmetſcher des Gedankens ſein, ſelbſt wenn Chenavard durch ſeine glücklichen Anlagen es dahin gebracht hätte, die künſtleriſche Erſcheinung zu einer ſelbſtändigen Würde und Wirkung durchzubilden. Und das Letztere iſt allerdings bis zu einem gewiſſen Grade bei einigen Entwürfen des Meiſters der Fall. Zwar iſt in ihm eine ſeltſame Miſchung von geſtaltender Kraft, grübelndem Verſtand und zu abenteuerlichen Kombinationen aufgelegter Phantaſie; auch iſt es ihm offenbar mehr um die Verſinnlichung einer Philoſophie der Geſchichte, einer Kette ineinandergreifender Ideen zu thun, als um die vollendete Darſtellung eines begrenzten, in die Form feſt ergoſſenen Inhaltes. Allein zweierlei iſt ihm nicht abzuſprechen: er hat ſowol mit gründlichem und umfaſſendem Sinn ſeine hiſtoriſchen Studien angelegt und verarbeitet, als ſich bei

ſeinem zweimaligen italieniſchen Aufenthalte eine tüchtige Kenntniß und Uebung ſeines Fachs erworben. So hat er ſich mit unermüdlichem Fleiße ſowol des Stoffs als der Form bemächtigt, deren er beider bedurfte, um den großen Plan, den er ſich geſetzt, wenigſtens annähernd auszuführen. Wie manches Sonderbare auch in ſeinen Ideen mitunterläuft*), ſo hat er doch die verſchiedenen Epochen mit feinem Sinn erfaßt und ihren Charakter zu treffen verſtanden; man merkt, daß er ſeine Auffaſſung, die immer das Weſentliche gibt, nicht von irgend einem Fachmann aus zweiter Hand empfangen, ſondern durch eigene ausdauernde Arbeit ſich gebildet hat. Andrerſeits gehen ihm die ſo verſtandenen Stoffe in einem künſtleriſch abgerundeten Bilde auf. Er ſucht nicht, wie das Kaulbach thut, in denſelben Rahmen eine Fülle von Beziehungen zu bringen, noch durch einen wol oder übel zuſammengewürfelten Reichthum von Einfällen und Ideen einen inhaltsſchweren Stoff nach allen Seiten geiſtreich zu erſchöpfen; er faßt vielmehr mit ächt künſtleriſchem Sinn den Charakter einer ganzen Epoche in einem beſonderen Vorgange oder in einer idealen Gruppe durch innere Verwandtſchaft verbundener Perſonen zu einem klaren, einheitlichen und der Phantaſie ſich einprägenden Gemälde zuſammen. Was die Darſtellungsweiſe anlangt, ſo folgt er ziemlich treu den Cinquecentiſten, namentlich Raphael und Michelangelo. Wenn er ſich nicht ſcheut, ihnen einzelne Züge und Geſtalten geradezu zu entnehmen, wenn er andrerſeits in der Durchbildung der einzelnen Körperformen nicht immer ſicher und korrekt iſt, ſo weiß er doch faſt immer den Inhalt in der Erſcheinung mit einer gewiſſen Energie, mit dem friſchen Zuge urſprünglicher Empfindung zu verſinnlichen und den Figuren den Wurf, den Ausdruck des ſie beherrſchenden Lebens zu geben. Daher ſind denn auch mehrere ſeiner Kartons —

*) Wie z. B. der Vergleich, den er ſeinem geſchichts-philoſophiſchen Syſtem zu Grunde legt, zwiſchen der Entwickelung des einzelnen Individuums ſeinen verſchiedenen Lebensaltern nach und derjenigen des ganzen Menſchengeſchlechtes. Er ſuchte überhaupt gern allerlei ſymboliſche Beziehungen auf und trug ſich mit weittragenden Plänen. Doch ſteht im Ganzen ſeine Weltanſchauung, welche pantheiſtiſch iſt, auf der Höhe der heutigen Forſchung. Dem entſprechend zeigen denn auch diejenigen von ſeinen Entwürfen, welche ſich mit der ſymboliſchen Darſtellung des ganzen Weltlaufs, des menſchlichen Geiſtes und Schickſals, der jenſeitigen Welt nach der combinirten Auffaſſung der verſchiedenen Religionen beſchäftigen, wie die fünf großen Kompoſitionen, welche unter den fünf Kuppeln des Pantheons auf deſſen Boden als Moſaiken angebracht werden ſollten, eine unklare Häufung der verſchiedenſten Motive und Figuren; wo hingegen dieſe Grübeleien mehr zurücktreten, wie in der Schilderung der einzelnen Epochen, da zeigt ſich ein feiner ſachlicher und in das innere Triebwerk der Geſchichte eindringender Sinn.

von den ſechsundfünfzig, auf welche der Cyclus angelegt war, ſind, ſo viel ich weiß, nur einige zwanzig fertig geworden, von denen ſich achtzehn auf der großen Ausſtellung von 1855 befanden — nicht ohne ſelbſtändige künſtleriſche Wirkung. Die Tiefe der Auffaſſung tritt in der klaren Anordnung, der bedeutungsſchwere Vorgang zu einem charaktervollen, durch die Reinheit der Formengebung, ſowie den Fluß der Gruppirung anſprechenden Bilde heraus: ſo z. B. im trojaniſchen Krieg, dem Jahrhundert des Auguſtus, der Begegnung Attila's mit dem h. Leo und in dem literariſchen Leben des achtzehnten Jahrhunderts, das die verſchiedenen Führer der Aufklärung auf der Treppe in Voltaire's Hauſe als kommende oder gehende Beſucher gruppirt. — Natürlich ſetzt Chenavard die ganze Bedeutung der bildenden Kunſt in die Zeichnung, welche allein im Stande ſei, die neuen Ideen des forſchenden Geiſtes zu veranſchaulichen, und verachtet dagegen gründlich die Beſtrebungen der modernen Malerei, in den kleineren Fächern eigenthümliche Werke zu liefern und durch koloriſtiſche Wirkungen neue Reize hervorzubringen. Er iſt eine jener Doppel-, oder wenn man will, aus zwei Hälften gefügten Naturen, die ein eigenthümliches Produkt unſerer Zeit ſind, die das eine Gebiet des Geiſtes nicht aufgeben, das andere nicht vollſtändig erobern können, ſo zwiſchen beiden ſich niederlaſſen und ſchließlich demjenigen, von dem ſie herkommen, ſelber fremd gegenüberſtehen und den Krieg zu erklären nicht abgeneigt wären. Talente von halb philoſophiſcher Anlage und von halber ſchöpferiſcher Kraft, die daher von der Ironie oder vom Zweifel an ſich ſelber und ihrem Beruf angenagt ſind.

Wie Chenavard den großen Lauf des ganzen Menſchengeſchlechts, ſo ſucht Louis Janmot, ein anderer Schüler Ingres' von verwandter aber weit geringerer Begabung, den ſtilleren Gang des menſchlichen Seelenlebens zu ſchildern: wie wenn ſich der Kunſt mit der Darſtellung vager poetiſch-ſentimentaler Ideen ein neuer Inhalt und ein neuer Reiz verſchaffen ließe. Er gab ein „Gedicht der menſchlichen Seele" in einer Reihe von Cartons (achtzehn auf der Weltausſtellung von 1855, acht weitere im Salon von 1861), in denen er den verſchiedenen Stimmungen und Schickſalen des Gemüthslebens in allegoriſchen Figuren von gefälliger Erſcheinung Ausdruck zu geben ſich bemühte (außerdem allegoriſche Darſtellungen im Rathhauſe und in der Kirche St. François zu Lyon). Eine ſolche Abirrung der Kunſt in das Nebelreich einer zwiſchen Dichtung und Reflexion unſicher ſchwe-

benden Einbildungskraft iſt nur als Kennzeichen der Zeit der Erwähnung werth.

Haben dieſe Meiſter ſich verleiten laſſen, die ſchöne Form als bloßes Gefäß für einen gedankenſchweren Inhalt zu benutzen: ſo hat ſie dagegen Henri Lehmann (ein Deutſcher von Geburt, aus Ottenſen bei Altona, geb. 1814, aber im Leben wie ſeiner künſtleriſchen Richtung nach ganz Franzoſe) zum ſeelenloſen Mittel für rein äußerliche Wirkungen herabgeſetzt. Ein unbeſtreitbares Talent, unter der Leitung Ingres' wie durch das Studium der großen Meiſter in Italien tüchtig geſchult und gebildet, dazu von ausgeſprochenem Sinn für die Anmuth formvollendeter Erſcheinung und namentlich durch die letztere Eigenſchaft vom größeren Publikum Jahre lang den erſten Meiſtern der Zeit zugezählt. Aber gehaltlos, ohne eigene Empfindung, unfähig, ſich mit der ernſten in ſich befriedigten Schönheit der Form zu erfüllen, nur darauf bedacht, mit dem äußeren Reiz der künſtleriſchen Erſcheinung das Auge zu locken, ohne daß er doch den Trieb noch die Kraft gehabt hätte, in ihr ein warmes ſinnliches Leben auszudrücken. Eines ſeiner erſten Werke, die Abreiſe des jungen Tobias aus dem Vaterhauſe (vom Jahre 1835), bekundete noch in der ſtylvollen Behandlung der Form, der Einfachheit der Anordnung und der gehaltenen Wahrheit des Ausdrucks eine ernſte auf das Ideale gerichtete Anſchauung. Aber ſchon die nächſten Bilder, die Tochter Jephta's, welche mit ihren Gefährtinnen in den Bergen ihre Jugend beweint (von 1836), und die Heirath des Tobias (1837), zeigen eine geſuchte Naivetät der Gruppirung und die Abſicht, durch eine beſondere Auffaſſung, eine an das Sinnliche ſtreifende Eleganz der Formen, den hellen Schimmer der Färbung und die Glätte der Ausführung den Beſchauer zu gewinnen*). In derſelben Weiſe wie dieſe altbibliſchen Stoffe behandelte Lehmann die evangeliſche Geſchichte und ſuchte ſo dem religiöſen Gemälde durch eine manierirte Einfachheit der Kompoſition und äußere Formenſchönheit eine gewiſſe Wirkung zu ſichern (vergl. S. 360). Der Art ſind denn auch ſeine monumentalen Kirchenmalereien, unter denen die Ausſchmückung der Kapelle des h. Geiſtes in St. Merry die bedeutendſte iſt. Um dieſen abſtrakten Inhalt des h. Geiſtes, der über die Madonna, Engel und Apoſtel gekommen iſt, in ihnen zu verſinnlichen, half ſich der Künſtler mit einer äußerlichen Feierlichkeit der Anordnung, gemachter Ekſtaſe des Ausdrucks, einer gefälligen

*) Daſſelbe gilt von einem Bild der Ausſtellung von 1866, in welchem Lehmann auf die Geſchichte des Tobias zurückkommt: Sarah's Ankunft bei den Eltern des Tobias.

Realität der Form und einem zarten hellen Freskoton (außerdem Wandmalereien in der Kirche der jungen Blinden). Was seine Altarblätter anlangt, so tragen sie entweder denselben Charakter zierlicher und sauber durchgeführter, aber seelenloser Formenanmuth, so seine Mariä Himmelfahrt (in St. Louis en l'Île) und eine Pieta (beide vom Jahre 1850); oder er sucht ihnen das eine Mal, wie in zwei Anbetungen der Könige und Hirten, durch den asiatischen Typus der Figuren, das andere Mal, wie in einer Geißelung Christi (1842, in der Kirche St. Nicolas in Boulogne) und einem Jeremias (im Museum von Angers), nach der Weise Michelangelo's durch eine derbere Formengebung, kühne Verkürzungen, gewaltsame Geberden und Bewegungen ein besonderes Interesse zu geben. — Auf dieselbe äußerliche Wirkung, wie seine kirchlichen Werke, haben es die mythologischen Darstellungen des Malers abgesehen. Wie er seine Manier mit Leichtigkeit auf die verschiedensten Stoffe anwandte, so wußte er sich in den verschiedensten Gattungen durch dieselbe kokette Form und Bewegung seiner Figuren, den porzellanigen Schimmer seiner Färbung einen gewissen Beifall zu sichern. Dem Alterthum entnimmt er mit Vorliebe solche Motive, die ihm Gelegenheit geben zu eleganter Gruppirung einer Anzahl nackter Frauengestalten, wobei er jedoch, unfähig, sie sinnlich zu beleben, in einer unsichern Mitte zwischen frivoler Entblößung und künstlerischer Formenreinheit hängen bleibt. So in seinen Oceaniden (1845; veränderte Wiederholung von 1850 im Luxembourg), die mit verzweiflungsvoller Klage den Felsen umschweben, woran Prometheus gefesselt ist. Lehmann hat hier das große tragische Pathos des Aeschylos in einen Schmerzensausdruck von moderner Süßigkeit übersetzt und läßt die schönen Meertöchter mit ausgeladenen Formen, mit Körpern, glatt und weiß wie Elfenbein, mitten in ihren Klagen allerlei anmuthige Stellungen ausführen (ähnlich sind seine Syrenen vom Jahre 1848; sein Fischer nach der Göthe'schen Ballade; eine Venus Anadyomene und eine Undine). Ein andermal läßt er sich beikommen, in zwei Einzelfiguren die Charaktere von Hamlet und Ophelia von tiefem Jammer ergriffen uns vorzuführen. Wie sollte es ihm gelingen, der niemals vermocht hat, eine Empfindung wiederzugeben, die die Seele zerwühlenden Gefühle, welche nur der Dichter in einer Reihe von Stimmungen uns enthüllen kann, in der vagen Allgemeinheit der Einzelgestalt zu versinnlichen, die zudem an den Gesichtsausdruck eines beschränkten Momentes gebunden ist. — Den günstigsten Spielraum fand das kühle Talent des Künstlers in der Ausschmückung von Palasträumen

mit allegoriſchen Kompoſitionen. Daher iſt wol ſeine beſte Leiſtung die Dekoration im Feſtſaale des Pariſer Stadthauſes, eine Folge von 56 Zwickelgemälden, welche das menſchliche Leben, den Verlauf ſeiner Kulturentwickelung in einfachen Gruppen verſchieden beſchäftigter idealer Geſtalten ſchildern, wenn auch die große Arbeit, in dem kurzen Zeitraum von zehn Monaten 1852 ausgeführt, die deutliche Spur der Flüchtigkeit an ſich trägt. Die Bilder zeigen eine unbefangenere Anmuth der Form, Leichtigkeit der Bewegung und in der Anordnung ein gewiſſes Liniengefühl. Doch kann freilich ihre den großen Vorbildern äußerlich abgeſehene Formenſchönheit die Friſche und den fröhlich lebendigen Zug nicht erſetzen, die den guten dekorativen Werken der Zopfzeit eigen ſind. Von dem Antheil, den Lehmann an der Ausſchmückung des Thronſaals im Luxembourg hat, wird ſpäter, bei der neuen kaiſerlichen Kunſt, die Rede ſein.

Lehmann gibt ein bezeichnendes Beiſpiel für die leere und geſchmückte Manier ab, zu der die rein ideale Anſchauung in der modernen Zeit jedesmal herabſinkt, wenn ſie nicht von der hohen Bedeutung der ſtylvollen Form ganz durchdrungen iſt und daher in ſie die ernſten ewigen Züge des menſchlichen Lebens nicht zu faſſen weiß. Die Idealgeſtalten der antiken wie der chriſtlichen Mythe werden dann zu ausgehöhlten Schemen, die ſich eine ſeelenloſe Schönheit anlügen, zu bloßen Masken für den Künſtler, hinter denen er den Mangel ſeiner eigenen Phantaſie und Empfindung zu verſtecken ſucht. Von den allegoriſchen Figuren zu ſchweigen, die vollends nüchtern, geziert und leblos, nur wie ein buntes Schattenſpiel ein blödes und blaſirtes Auge noch zu ergötzen vermögen. Denn unſere Vorſtellung kleidet nicht mehr, wie es noch das ſiebzehnte Jahrhundert mit Leichtigkeit gethan, abſtrakte Begriffe in üppige nackte Geſtalten. So bleibt dem modernen Maler, um auf unſere Phantaſie zu wirken, nur übrig, mit ernſtem liebevollem Sinn in die Form ſelber den Zug und die Fülle des Lebens zu legen. Fehlt ihm dieſer tiefere künſtleriſche Trieb, ſo kann ihm all ſein Talent und Können nur zu einer äußerlichen Eleganz und Korrektheit der Form verhelfen, an der unſer Auge gleichgültig vorüberſtreift. Dieſe entſeelte Form, das war der Abweg, der von vornherein dem von dem Leben und den Bewegungen der Gegenwart abgekehrten Idealismus der Ingres'ſchen Schule nahe lag. Begreiflich, daß in ihr Talente von nicht geringem ausübendem Geſchick ſich fanden, denen aber alle produktive Fähigkeit fehlte: wie die beiden Balze, außer dem obengenannten Paul noch ſein Bruder Raymond, deren Kopien nach den

Werken Raphaels in den Stanzen und Loggien des Vaticans (jene in der Kirche Ste. Geneviève, dieſe in der école des beaux arts) recht tüchtige Leiſtungen, deren eigene Werke aber ohne allen Charakter ſind. Und ſo iſt genau genommen, außer Flandrin, ſo groß ihr Einfluß auf die ganze zeitgenöſſiſche Kunſt auch war, keine einzige ſchöpferiſche Kraft aus der Ingres'ſchen Schule hervorgegangen. Der Eine und Andere fühlte wol, daß es an der Erfüllung mit einem lebensfähigen Stoff gebrach, und ſuchte daher die Grundſätze des Meiſters auf näherliegenden Gebieten zur Ausführung zu bringen: ſo Karl Müller und Eugène Roger, denen wir im fünften Buche begegnen werden. Im Ganzen aber war die Abkehr von der Realität und den das Jahrhundert bewegenden Strömungen ſo durchgreifend, daß ebendadurch die Schule nur um ſo ſchroffer den Koloriſten gegenübertrat. Wie abgeſchieden von der Welt pflegte ſie im Stillen nur noch die Form und vernachläſſigte mehr, als es je eine Richtung der Malerei gethan hat, den lebensvollen Schein der Farbe.

Daher war auch, wie ſchon bemerkt, innerhalb ihrer ſelbſt der Fortgang zu einem wirkſameren, ſelbſtändiger durchgebildeten Kolorit nicht möglich. Schon im Weſen der Malerei ſelber liegt es, daß ſie nicht zugleich ihre beiden Elemente, die Form und die Farbe, zur höchſten Wirkung von gleichem Werth ſteigern kann. Denn der geläuterte Zug der Linie, der der geſetzmäßigen Gliederung des Körperbaues mit ſein geſtaltender Hand nachgeht, mäßigt und kühlt nothwendig die in der Farbengluth herausſchlagende Stimmung, während umgekehrt dieſe, wenn ſie zur Hauptſache wird, jenen feſten Damm der Linie durchbricht. Am wenigſten aber ließ ſich die Ingres'ſche Weiſe in ihrer bewußten und einſeitigen Strenge mit dem zügelloſen Weſen der modernen Koloriſten verbinden. Wer eine derartige Vermiſchung anſtrebte, konnte nur in einer wechſelnden Mitte zwiſchen beiden hin- und widerſchwanken. Dies war der Fall mit Théodore Chaſſériau (1819—1856), einem bedeutenden, aber unruhigen Talent, den ſein heißes ſüdliches Blut — er war Kreole und zu Panama geboren —, ſeine bewegliche Phantaſie und ein raſtloſer Drang, den erſten Meiſtern der Zeit ſich beizugeſellen, zwiſchen Ingres, der ſein Lehrer geweſen, und Delacroix, dem er ſich ſpäter zuwendete, hin- und herwarf. Von Natur aus war er keineswegs ohne Sinn für die Anmuth einer reinen und maßvollen Form. Ja, daß zu einer ſolchen Anſchauung ſeine Anlage am entſchiedenſten ſich hinneigte und, unter der Leitung Ingres' tüchtig gebildet, in die Darſtellung klaſſiſcher Motive einen gewiſſen Formenreiz, dem es doch an

dem Zug eines eigenthümlichen Lebens nicht gebricht, wol zu bringen vermochte, das zeigen ſeine erſten Werke: die gefangenen Trojanerinnen am Ufer des Meeres, Venus Anadyomene, in der etwas von der Strenge alterthümlicher Kunſt iſt, und die an den Felſen von den Nereiden gefeſſelte Andromeda. Denſelben Charakter ſtylvoller Auffaſſung und Durchführung tragen auch ſeine Kirchenmalereien aus dieſer erſten Periode, deren ſchon oben (S. 361) gedacht iſt; außerdem zählen hierher noch eine Suſanne und ein Chriſtus mit den Jüngern am Oelberge. Indeſſen verräth ſich ſchon in dieſen Werken das Beſtreben, durch ungewohnte und originelle Typen oder Wendungen eine beſondere Wirkung hervorzubringen. Von einem verzehrenden Ehrgeiz getrieben und durch den errungenen Beifall nach größerem Erfolg begierig, empfand Chaſſériau bald, daß der kühle Idealismus der Ingres'ſchen Weiſe das größere Publikum nicht packe. Dagegen ſchien ihm die aufgeregte farbenglühende Lebensfülle, welche die romantiſche Kunſt in ihre flott hingeworfenen und keck bewegten Figuren zu legen ſuchte, die Stimmung der Zeit für ſich zu haben. Auch fühlte er ohne Zweifel eine Weile ſich ſelber zu einer durchaus maleriſchen Behandlung mehr hingezogen. Wie die Romantiker, machte er ſeine orientaliſche Reiſe und begeiſterte ſich an dem Schimmern und Schweben der Dinge in der Sonne des Südens, an der eingeborenen Schönheit der Racen, ihren noch unzerſtückten Leidenſchaften und den mährchenhaften Ueberreſten einer untergegangenen großen Welt. Er behandelte nun in der Weiſe Delacroix's mit ungeſtümem Vortrag und in regelloſer Wildheit der Anordnung Scenen aus dem orientaliſchen Leben, Arabiſche Reiter nach dem Kampfe ihre Todten fortſchleppend (1850), einen Judenſabbat zu Conſtantine, Arabiſche Häuptlinge ſich zum Kampfe reizend: vor Allem auf eine reiche und glänzende Farbenwirkung bedacht, die er aber in einen vollen harmoniſchen Akkord nicht zu faſſen vermochte, und über die Romantiker hinaus zu ſtürmiſcher verwirrender Bewegung der Figuren und barſcher Flüchtigkeit des Pinſels fortgetrieben. Doch daß er in dieſer koloriſtiſchen Manier über alles Maß hinausgegangen, mochte er bald ſelber merken. Daher ſuchte er nun, da er zudem auf den Reiz, den er in der durchgebildeten Erſcheinung namentlich der weiblichen Formen fand, nicht ganz verzichten konnte, zwiſchen ſeiner erſten und ſeiner zweiten Weiſe einen mittleren Weg einzuſchlagen, der von beiden die wirkſamſten Eigenſchaften vereinigen ſollte. Eben die Werke, die in dieſer letzten Periode entſtanden, tragen namentlich das Gepräge jenes unſicheren Schwankens zwiſchen den entgegengeſetzten Schulen.

Zu ihnen zählt namentlich die Ausmalung der Taufkapelle in St. Roch. Von den beiden Wandgemälden ſchildert das eine, das die Taufe des Eunuchen einer aethiopiſchen Königin durch den h. Philipp darſtellt, vornehmlich in dem reichen Geſpann derſelben die üppige Pracht und in ihr ſelber eine weiche läſſige Schönheit des Morgenlandes. Das andere, das die Taufe von Indiern und Japaneſen durch den h. François-Xavier zum Gegenſtande hat, gibt dem Maler Gelegenheit, verſchiedene Racentypen in ihrer natürlichen Eigenheit vorzuführen und in die Mannigfaltigkeit der menſchlichen Fleiſchfarbe einen koloriſtiſchen Reiz zu legen. In dieſe Periode gehören außerdem noch eine Kreuzabnahme im Hémicycle von St. Philippe-du-Roule und die Ausſchmückung der großen Treppe des Rechnungshofes im Palaſt des Staatsrathes. Von den Staffeleigemälden dieſer letzten Zeit hatte ſchon durch den behandelten Stoff ſein „Tepidarium in Pompeji" im Salon von 1853 einen nicht unbedeutenden Erfolg (jetzt im Luxembourg): eine Anzahl junger römiſcher Frauen nach dem Bade in den verſchiedenſten Stellungen, zum Theil noch nackt und in anmuthiger Ruhe, zum Theil ſich ankleidend, die ſo ihre ſchönen, zarten und warmſchimmernden Formen von allen Seiten dem Auge des Beſchauers enthüllen. Ein Bild, das über die Reinheit der Form hinaus den lebendigen Reiz des Fleiſches wiedergeben will und in dem doch wieder das ſinnliche Leben nicht voll und friſch genug ausgeſprochen iſt; zugleich ein Beiſpiel dafür, wie neuerdings die idealiſtiſche Schule in die Kühle ihrer geläuterten Anſchauung ein ſinnliches Element hereinzieht, um ſich eine größere Wirkung zu ſichern.

2.

Die Bildnißmalerei ſeit der Reſtauration und der Idealismus als Modekunſt.

Schon bei Ingres haben wir geſehen, wie ihn ſeine Kunſtweiſe gerade für das Bildniß vorzugweiſe befähigte. So war es auch mit ſeinen hervorragenden Schülern. In den fein ſtudirten und mit dem tieferen Verſtändniß des Baues wiedergegebenen Köpfen die entſcheidenden Züge der Individualität und den gediegenen Ausdruck des in der Erſcheinung einfach beſchloſſenen Seelenlebens feſtzuhalten, mußte vorab denen angelegen ſein, welche in der Idealität der Form zugleich die charaktervolle Wahrheit der Natur zu treffen ſich bemühten. Namentlich zeichneten ſich in dem Fache H. Flandrin und nach ihm Amaury-Duval aus.

Bei Flandrin ſind Zeichnung und Modellirung nicht minder vortrefflich, wie bei Ingres; ein ſtrenges, die kleinen und unweſentlichen Züge ausſcheidendes Stylgefühl, eine Sorgfalt der Ausführung, wobei die Arbeit des Pinſels in der gleichmäßigen Vollendung wie aufgehoben iſt, und, wie immer wo die Form mit eindringendem Sinn und Studium erfaßt wird, der geiſtige Charakter in der leiblichen Aehnlichkeit feſt und ſicher ausgeſprochen. In Einem aber bleibt Flandrin hinter dem Meiſter zurück: in der überzeugenden Kraft des Ausdrucks, welche das innerliche Leben gleichſam mitten in der Bewegung, die Perſönlichkeit in ihrem vollen Wurf anhält und ſo mit packender Wahrheit die Energie ihres Weſens in die Erſcheinung zwingt. Seine Portraits geben die Individualität nur in ihrem allgemeinen, zur Ruhe abgedämpften Daſein, nicht ohne Adel, aber wie von der Welt abgewendet und in die tägliche Gewöhnung verſenkt. Daher gelingen ihm denn auch die Frauen beſſer als die Männer, wenn gleich ſeine Bildniſſe des Baron Rothſchild, des Grafen Duchâtel, des Prinzen Napoleon (1861) und des Kaiſers (1863) tüchtige Leiſtungen bleiben. Auch bei den Frauen vermeidet er übrigens Alles, was die Wirkung äußerlich ſteigern könnte: jede ungewöhnliche Haltung, den Ausdruck einer an den Beſchauer ſich wendenden Grazie ſowie das elegante Beiwerk der Modekleidung. Meiſtens im einfachen ſchwarzen Kleide, erſcheinen ſie ſtill in ſich gekehrt, die Lippe wie verſchloſſen und die Seele im ernſten Antlitz mit einem leiſen Anflug von Schwermuth zurückgehalten. Nicht mit Unrecht hat man daher Flandrin den Maler der ſittſamen Frauen genannt. Daß er dennoch in dieſe ſo beſcheidene Erſcheinung bisweilen eine feſſelnde Anmuth zu legen wußte, zeigt ſeine „jeune fille à l'oeillet rouge“, deren ſchon oben gedacht iſt. —

Auch Amaury-Duval ſteht als Portraitmaler namentlich durch ſeine Frauenbildniſſe in Anſehen, wenn er gleich Flandrin nicht erreicht, indem er ängſtlicher an die Natur ſich hält, daher gebundener in der Erſcheinung bleibt und außerdem in der Glätte der Behandlung allzuweit geht. Auch ihm kommt es vor Allem auf charakteriſtiſche Durchbildung der Form an; mit dem gewiſſenhafteſten Fleiße ſucht er die größte Wahrheit und ihm mögliche Vollendung zu erreichen. Im Ausdruck bemüht er ſich, die knappe und zurückhaltende, etwas geſuchte Vornehmheit wiederzugeben, worein die höheren Stände unſerer Zeit den Adel der Erſcheinung ſetzen. Doch zeigt er gern die jugendlichen Frauen von ihrer liebenswürdigen Seite, indem er ihnen, darin verſchieden von Flandrin, eine

gewiſſe freundliche und entgegenkommende Grazie mitgibt, auch den Schmuck und Schiller heller koſtbarer Stoffe nicht verſchmäht. Neuerdings hat er ein eigenes Verfahren angenommen, um die lichten Pläne von den Schatten und Halbtönen klarer und friſcher abzuheben und ſo eine leuchtendere Wirkung zu erzielen. Aber auch ſo iſt er über das matte und eintönige Kolorit der Ingres'ſchen Schule nicht hinausgekommen, während die Modellirung an Beſtimmtheit verloren hat. — Die nackten Einzelfiguren des Meiſters zeugen von einer ernſten und ſtylvollen Auffaſſung der Form, tragen aber das Gepräge der beſchränkten und trockenen Phantaſie, die wir ſchon oben an ihm gefunden haben. Seine Venus, die auf der Ausſtellung von 1863 Anerkennung fand, eine ſchlanke Geſtalt, die eben dem Meere entſtiegen ſich die Haare auswindet, iſt in ihrer geſuchten Stellung und in der harten Ausladung der Linien ohne Anmuth. Um ſo gefälliger dagegen und von einem gewiſſen natürlichen Liebreiz iſt ſein junges Mädchen, das, in den zarten halbreifen Formen des Alters zwiſchen Kind und Jungfrau nach dem Bade noch nackt auf ſeinen Gewändern ſitzend, mit der Puppe ſpielt (Salon von 1864). Doch hat hier der Maler, indem er von der ſtrengen Idealität der Form abgegangen iſt und die unfertige Schönheit des erſt aufblühenden Leibes zu ſeinem Objekt machte, wie manche ſeiner Zeitgenoſſen, ſich verleiten laſſen, das Nackte in ein zweideutiges ſinnliches Gebiet hinüberzuſpielen. — Von den Schülern Ingres', die ſich außerdem im Bildniß hervorgethan haben, ſind noch H. Lehmann und allenfalls S. Cornu und Pichon zu nennen.

So ernſt es Ingres und ſeine Schule auch mit dem Bildniß nehmen, ſo ſehr ſie jene ächt künſtleriſche Erſcheinung anſtreben, welche das Individuum in ſeiner Beſonderheit und doch wieder in der Tiefe und Unvergänglichkeit ſeines geiſtigen Lebens erfaßt: ſo fehlt doch auch ihnen — von der Lebloſigkeit des Kolorits ganz abgeſehen —, wie dem modernen Portrait überhaupt, der packende Zug der unbewußten Lebensfülle. Gäbe es wirklich keine Individuen mehr, die in ihrer Erſcheinung den großen Wurf eines inneren tüchtigen Lebens tragen und in deren ſo oder ſo bedingte Naturzüge, wie aus der Tiefe der Seele, ein unendlicher Inhalt geheimnißvoll heraufleuchtet? Keine mehr, die mit der Eigenhärte ihres beſonderen Charakters die verſöhnende Ruhe des allgemein Menſchlichen verbinden, Menſchen, wie ſie uns Holbein und Rembrandt, Raphael und Tizian geſchildert haben? Unter der Gährung und Halbheit unſerer Zuſtände, der Verwaſchenheit unſerer Kulturformen hat natürlich auch die

Erscheinung der einzelnen Persönlichkeit gelitten; so bronzene, wie aus einem Stück gegossene Naturen, in denen die Individualität mit dem Gesammtcharakter der Zeit zu einer bruchlosen Kraft verschmolzen ist, solcher Metallmenschen, wie sie noch auf einzelnen Portraits des 17. Jahrhunderts sich finden, hat unser Geschlecht sicher nicht viele aufzuweisen. Das Absichtliche und Selbstbewußte, das der modernen Persönlichkeit anklebt, der geheime Spiegel, den sie mit sich in ihrer eigenen Phantasie herumträgt, die Eitelkeit, aus dem großen Ganzen durch irgend eine kleine Besonderheit hervorzustechen: das ist es, was den Maler ebenfalls zu einer kleinen und dürftigen Auffassung herabzieht. Es muß sich gut treffen und eine wirklich mächtige charaktervolle Natur vor einem tüchtigen und durchgebildeten Talente stehen, wenn das Portrait den Zug eines großen Lebens an sich tragen und einen ächt künstlerischen Werth haben soll. In der ganzen französischen Kunst sind es kaum ein paar Bildnisse von Ingres und Delaroche, welche auf eine solche Bedeutung Anspruch machen können. In den meisten Fällen sinkt die Portraitmalerei zum einträglichen Fach herab, mit dem sich der Künstler eines greifbaren Erfolges sicher weiß. Er begnügt sich dann, die Individualität in ihrer sonntäglichen Erscheinung oberflächlich wiederzugeben, und so hilft allerdings ihrerseits die Kunst selber mit, die ganze Gattung unter das Mittelmäßige herabzudrücken.

Daher hat denn auch das Moderne im üblen Sinn des Wortes, wie seiner im ersten Buche gedacht ist (S. 49), vielleicht in kein Gebiet so bedenklich sich eingedrängt, als in das des Bildnisses. Die leere und nüchterne, matte und süße Geziertheit, welche aus dem Bruch mit der Natur und dem festen Gesetz der Sitte hervorgegangen ist, die kokette Selbstgefälligkeit, der das Individuum, vom festen Boden des allgemeinen Lebens losgelöst, sich hingibt, das frivole Lächeln, womit es den Schein von Liebenswürdigkeit und Anmuth annimmt, das vornehme Ansehen endlich, in dem sich nur die blasirte Ermattung von dem blöden Genuß eines zersplitterten Daseins ausspricht; das Alles in dem sinnlosen Putz rastlos wechselnder Modekleider, der für um so schöner gilt, je mehr man ihm die kostbare Neuheit ansieht, der also absichtlich die eigene belebte und eingewohnte Hülle der Persönlichkeit nicht sein will: das ist die Außenseite, an welcher der Portraitmaler die elegante Welt, die höheren Stände zu fassen sucht. Und allerdings, diese Erscheinungsweise derselben hat sich seit der Friedenszeit unseres Jahrhunderts rasch ausgebildet. Schon unter der Restauration war sie hervorgetreten, seitdem die vornehme Gesellschaft zwar

in ihre alten Rechte wieder eingeſetzt war, aber ihrer Auflöſung an dem Gefühl entgegenging, daß ihr das Bürgerthum allmälig den Rang ablaufe und die neue Aera der Bildung ihr Stück für Stück den Boden unter den Füßen wegziehe. Freilich rekrutirte ſie ſich aus den Emporkömmlingen der Finanzwelt, die ſich in ſie hineinſchoben und dann von ihr den Zuſchnitt des Lebens empfingen; doch nahm ſo dieſer Zuwachs dieſelben alternden Geſichtszüge und dieſelbe Maske an, ſtatt eine verjüngende Kraft hinzuzubringen.

Nachdem ſchon Gérard in ſeinen ſpäteren Bildniſſen dieſe die Individualität äußerlich einhüllende und gleichſam verzehrende Eleganz hervorgehoben hatte, war dann Herſent, wie oben (S. 176) bemerkt, der geſuchte Portraitmaler der vornehmen Leute geworden. Er wußte zwiſchen durchgeführter Zeichnung und einer warmen Farbenwirkung eine ungewiſſe Mitte einzuhalten, ſo die Perſönlichkeit von einer gefälligen Seite und doch mit dem Anſchein künſtleriſcher Auffaſſung wiederzugeben. Ein Verſuch, den neben ihm Louis-Claude Pagneſt (1790—1819) machte, ſich mit der ſtrengſten Gewiſſenhaftigkeit an die Natur zu halten und ihr Zug für Zug mit ſelbſtlos nachbildender Hand abzulauſchen, blieb vereinzelt; auch gab er nur die Proſa des bloßen Spiegelbildes (das Portrait des Herrn von Nanteuil hatte im Salon von 1817 einen ſo großen Erfolg, daß es vom König erworben wurde; jetzt im Louvre). Gegen das Ende der Reſtauration erwarb ſich dann Champmartin, von dem im dritten Buche die Rede geweſen, die Gunſt des reichen Publikums: durch eine friſche und farbenreiche, den Romantikern mit Maß ſich anſchließende Behandlung, die zugleich den Charakter der Individualität wenigſtens äußerlich zu treffen und ihr einen gewiſſen Adel der Haltung zu geben verſtand. Allein zeigte ſich ſchon in ihm eine oberflächliche Geſchicklichkeit, welche die Beſtimmtheit der Form umging, mit einem bloßen Ungefähr der Erſcheinung ſich begnügte und dieſelbe in eine weiche und charakterloſe Eleganz hinüberzog: ſo trat dieſer Zug bald noch mehr hervor in einer Gruppe von Portraitmalern, welche neben und nach ihm die Lieblinge der höheren Geſellſchaftskreiſe wurden. Es ſind dies namentlich Joſeph-Déſiré Court, dem wir bei der hiſtoriſchen Richtung wiederbegegnen werden, François Lépaulle (vergl. S. 365), Jean Roller, Alexis Pérignon, Sohn des früher angeführten Genremalers, dann die beiden Dubufe, Claude-Marie, der Vater [1795—1864], und Edouard, der Sohn, und vor Allen François Winterhalter (Badenſer von Geburt, aber ganz zur

franzöſiſchen Schule übergegangen). Bei jedem Einzelnen zu verweilen, lohnt ſich nicht der Mühe; es fehlt ihnen ſämmtlich der tiefere Werth einer eigenen und wirklich künſtleriſchen Anſchauung. Aus der David'ſchen Schule hergekommen, finden ſie die Form mit jener trügeriſchen Gewandtheit ab, welche nur die Oberfläche in ihren allgemeinen Zügen gibt, ohne ſich um den Bau zu kümmern; ebenſo nehmen ſie der Individualität alle Schärfe und Beſtimmtheit, die Spuren des Lebens und Charakters, um ſie mit einer faden Schönheit und einer lächelnden ſalonfähigen Grazie auszuſtatten. Vor Allem aber meinen ſie dieſelbe durch eine helle ſchimmernde roſige Erſcheinung zu heben, worin alle Schatten abgedämpft ſind, alle Töne in's Freundliche ſpielen und aus den aufgebauſchten ſchillernden Seidenſtoffen, dem blinkenden Geſchmeide, dem zarten duftigen Gewebe von Gaze und Spitzen das Fleiſch wie durchſichtige warmbeleuchtete Perlmutter herausglänzt. Die Männer freilich müſſen ſich mit der Langeweile des Fracks und Ordensſterns begnügen, zeichnen ſich dagegen durch jenes zugeknöpfte Weſen, den diplomatiſch verſchleierten Hochmuth und das charakterloſe Würdebewußtſein aus, welche die „Diſtinktion" des Mannes comme il faut von heute ausmachen. Ein bezeichnendes Beiſpiel für dieſe Gattung iſt der Pariſer Kongreß von 1856 von E. Dubuſe*), deſſen Figuren, nur neben die ſog. vier Bürgermeiſter von van der Helſt (im Louvre) gehalten, wie neugekleidete und artig zurechtgeſtellte Puppen ſich ausnehmen.

Bekanntlich hat ſich von dieſer Gruppe Winterhalter (geb. 1803) als der Portraitmaler der Könige und Fürſten einen europäiſchen Ruf erworben. Er nimmt ſo ſeit der Julirevolution dieſelbe Stellung ein, welche Gérard unter dem Kaiſerreich inne hatte. Nicht nur war er in Frankreich ſelber der bevorzugte Maler Louis Philippe's und ſeiner ganzen Familie, ſowie neuerdings des zweiten Kaiſerreichs; ſondern auch die engliſche und belgiſche Königsfamilie, dann manche der deutſchen Fürſten fanden nur ſeine Hand geſchickt und elegant genug, um den bewundernden Völkern das Abbild ihrer vornehmen Erſcheinung zu überliefern. Denn es iſt ein Merkzeichen der Zeit, daß die Fürſten ſich nicht ſowol in der ſtrengen imponirenden Würde der königlichen Macht dargeſtellt ſehen wollen, als vielmehr in der gewinnenden Rolle der erſten Perſönlichkeiten der Geſellſchaft, als die Blüte gleichſam der Ariſtokratie und den vollendeten Ausdruck der vornehmen Welt. Zu einer ſolchen Darſtellungsweiſe war Winterhalter ganz

*) Geſtochen von Aug. Blanchard.

der Mann. Die merkwürdige Leichtigkeit, womit er der Individualität von ihrer elegantesten Seite beizukommen und ein in seiner Art harmonisches Ganze in sauberer Ausführung zu Stande zu bringen weiß, sein Geschick, die Aehnlichkeit in's Liebenswürdige zu spielen und dem vornehmen Ansehen eine Beimischung von Gefälligkeit zu geben, sein Sinn für modern geschmackvolle Anordnung und Kleidung, seine Behandlung endlich, welche Zeichnung und Färbung in ein mildes Gleichgewicht bringt, beide gleichsam mit beruhigender Hand zu einer zahmen angenehmen Wirkung zusammenstimmt und niemals durch einen originellen Zug, eine eindringliche Kraft dem Auge des Laien unbequem fällt: diese Eigenschaften waren ganz im Stande, die fürstliche Persönlichkeit so wiederzugeben, wie sie selber vor der Welt wenigstens am liebsten sich sehen mochte. Namentlich hat der Künstler mit seinen Gruppenbildnissen vielen Beifall gefunden (Königin Viktoria mit ihrer Familie auf der Terasse des Windsorschlosses), wie denn noch auf der großen Ausstellung von 1855 seine Kaiserin Eugenie mit ihren Hofdamen in blumenreicher Landschaft, also in der liebenswürdigen Situation eines ländlich-idyllischen Daseins, das große Publikum entzückt hat*). Wie wenig jedoch von ächt künstlerischer Begabung in Winterhalter ist, zeigte auch dieses Werk; was ihm hier am nächsten lag, durch den Kranz reizender Frauen in dem dämmerigen Licht und Helldunkel des Waldes eine warme koloristische Stimmung hervorzubringen, auch das vermochte er nicht zu erreichen. Daß er unfähig ist, die Individualität in ihrer Tiefe zu fassen und ihr den großen Zug eines erfüllten Lebens zu geben, darüber ist nun wol kein Zweifel mehr. So flach, äußerlich und verwaschen seine Auffassung ist, so sind auch seine Formengebung und sein Kolorit. Nicht weiter geht seine Kunst, als es bedarf, um der charakterlosen und süßlichen Grazie, welche gewisse aristokratische Frauenkreise unseres Jahrhunderts kennzeichnet, ihren schimmernden Ausdruck zu geben.

Im Gegensatz zu diesen Malern steht Gustave Ricard, der sich fast ausschließlich dem Portrait gewidmet hat (so viel ich weiß, erst 1851 aufgetreten)**). Er sucht in seine Bildnisse die Gluth und Tiefe, den stimmungsvollen Ton oder die leuchtende Wärme zu bringen, welche einerseits den Koloristen unter den großen italienischen Meistern, andererseits van Dyck

*) Lithographirt von Léon Noël.

**) Neuerdings auch mit dekorativer Ausmalung von Pallasträumen beschäftigt.

eigen sind. Er hat diese als seine Vorbilder gründlich, mit selbstständiger Anschauung studirt, in ihre Eigenthümlichkeit sich eingelebt und an ihrer malerischen Erfassung der Natur sein eigenes nicht gewöhnliches Talent entwickelt. Ihm ist es nicht um die glänzende Außenseite, um die aristokratische Eleganz der Salonmenschen zu thun; auch darin ist er ächter Maler, daß er mit tiefem Blick die Individualität aus ihrem Wesen herauszugeben und in ihre charaktervolle Erscheinung zugleich einen allgemeinen künstlerischen Reiz, das lebendige Bild einer ganzen Gattung, eines ganzen Lebenskreises zu legen weiß*). Auch die Form trachtet er mit breiter malerischer Behandlung fest und entschieden herauszuheben, wenn gleich gerade die Formengebung im Ganzen nicht seine Stärke ist. Nur geht er allzusichtlich auf eine den alten Bildern ähnelnde koloristische Wirkung aus, wie er andrerseits unermüdlich ist neue Prozeduren zu suchen und zu finden, um die individuelle Lebensfarbe durch einen die Materie fast verzehrenden Schimmer des Fleisches in's Malerische zu stimmen. Dadurch aber erhält öfters die Erscheinung etwas Unfreies und Gemachtes. Seine Arbeiten sind daher von ungleichem Werthe. Neben tüchtigen und wirksamen Bildnissen, die eine ächt künstlerische Bedeutung haben und an die Alten in gutem Sinne erinnern — wie die in der Anmerkung angeführten —, finden sich seltsame und mißlungene Versuche, woraus der Beschauer nichts zu machen weiß. So gibt der Künstler ein rechtes Beispiel ab für die vom Ballast der Bildung beschwerte und nach dem Ziel mit tausend Mitteln ringende Zeit; ihm ist die fröhlich zugreifende Naturkraft versagt, womit die alten Meister ihren Gegenstand gleich von der rechten Seite faßten und in sein Wesen mit ihrer eigenen Individualität geraden Weges eindrangen, um in Einem seinen Charakter zu treffen und in's Malerische zu erheben.

Von geringerem Talent als Ricard sind Henry Rodakowski (geborener Oestreicher) und Madame Frédérique O'Connell (aus Preußen gebürtig). Auch sie gehen auf eine tiefere koloristische Wirkung aus, und der Erstere wenigstens hat in das Bildniß des Generals Dembinski, mit dem er 1852 einen Erfolg hatte, eine gewisse Größe

*) So namentlich in dem berühmten Portrait der Mme. Sabatier, das den Maler zuerst bekannt machte; dann in den Bildnissen der Frau von Kalergis, der Tochter Lafitte's Chenavards, des Banquiers Blount, des Präsidenten Troplong. Ebenso in seinen Studien: dem sogenannten deutschen Studentenkopf, dem Zigeunermädchen, dem Mädchenkopf mit den rothen Haaren u. s. f.

und Energie des Ausdrucks zu bringen gewußt. — Neuerdings verſucht Charles Chaplin, auf den noch ſpäter die Rede kommen wird, die eigene Anmuth der eleganten Franzöſinnen mit leichterer und feinerer Hand zu faſſen, als jene Modemaler es vermocht haben, die zum Theil noch in der harten und ungelenken Formengebung der David'ſchen Schule ſtecken geblieben. Doch — bei leichtfertiger Ausführung — geräth auch er dabei in das Fade und Süßliche. Und ſo wartet immer noch der beſondere Reiz, den unſere modernen Damen trotz aller Unnatur und Geziertheit doch haben, auf den Maler, der dieſe eigene Miſchung von ſinnlicher Keckheit und zurückhaltendem Anſtand in den luftigen ausſchweifenden, den Körper umgaukelnden Hüllen der modernen Toilette künſtleriſch feſtzuhalten wüßte. — Außer den Genannten ſind es namentlich die neueſten Vertreter der idealen Richtung, die ſich im Bildniß hervorthun: die Bouguereau, Cabanel, Giacomotti, Jalabert und ganz neuerdings Heuner, Maler, die zum Theil erſt im ſechſten Buch, in der Kunſt des zweiten Kaiſerreichs, ihre Stelle finden. Die gemeinſamen Züge ihrer Portraitbehandlung ſind eine Miſchung von idealer Form mit ſinnlichem Farbenreiz und der Ausdruck modern eleganten Lebens mit klaſſiſchem Anflug. Im Salon von 1866 hat Jalabert mit zwei weiblichen Bildniſſen der Art Erfolg gehabt, insbeſondere durch den Hauch von ſentimentaler Stimmung, den er über die vornehme Erſcheinung der jungen Frauen, auch in der feinen Weichheit des Tons, auszugießen wußte. Von den hervorragenden Portraits anderer Meiſter, z. B. Heberts, wird, da ſie für ihre Kunſtweiſe bezeichnend ſind, bei dieſen ſelber die Rede ſein.

Noch iſt der wol getroffenen und mit einer gewiſſen Freiheit behandelten Miniaturbildniſſe der Liſinka de Mirbel (1796—1849) zu gedenken, neben der als nicht ganz ebenbürtige Nachfolger Mathilde de Herbelin und ihr Schüler Paul de Pommayrac zu nennen ſind; endlich der Aquarellportraits des Kupferſtechers Victor Pollet und derjenigen in Paſtel von L. Faivre-Duffer.

Jene Modemaler im Portraitfache ſind zugleich die Hauptvertreter einer eigenen Gattung, die in der Erſchlaffung der von Idealen entblößten Friedenszeit eine Weile Glück gemacht hat, weil ſie durch imaginäre Geſtalten von einer in's Poetiſche ſpielenden und gleichſam gezähmten

ſinnlichen Schönheit die Gunſt der halbgebildeten Menge zu gewinnen wußte. Sie behandeln die verſchiedenſten maleriſchen Vorwürfe, denen ſie einen halb idealen Anſtrich geben, mit derſelben charakterloſen geleckten hohl lächelnden Manier, geben der Form und Bewegung einen weibiſch koketten Reiz, kleiden ihre Figuren in ſeidene und ſammtne Stoffe, die eben friſch aus dem Laden gekommen ſcheinen, und beſtechen endlich das Auge durch eine glatte äußerliche Vollendung. Schon oben in der religiöſen Malerei haben wir eine ähnliche Richtung angetroffen (vgl. S. 365). Der eigentliche und dankbarſte Gegenſtand aber dieſer zu den Bilderbuden der Jahrmärkte herabſteigenden Kunſt iſt die Schönheit des weltlichen, zu Liebe und Genuß lockenden Weibes, nicht wie ein derber Sinn in friſcher Natürlichkeit, ſondern wie eine romanhafte Phantaſie in verfeinerter und doch abgeſchwächter Grazie es ſich vorſtellt. Es iſt die ſchlimmſte Form, mit der die verführeriſchen Weſen des Demi-monde in die Kunſt ſich eingeſchlichen haben: eben weil ſie nicht blos an die Sinnlichkeit ſich wenden, ſondern in den trügeriſchen Schein eines idealen Aufputzes ſich kleiden und in dieſer Vermummung auch in die Empfindung und Einbildungskraft des Beſchauers ihre weichen Schlingen werfen, ja, durch dieſe verwirrende Miſchung ſelbſt die Sinne noch abſtumpfen. Die wirkſamſten Motive, welche jene Maler zu wählen gewandt genug ſind, werden ſo zu naturloſer Eleganz verzerrt. Sie erhalten eine ſalonfähige Toilette, worin die zierlichen Figuren entweder in einem ihre Formen halb verhüllenden, halb entblößenden Phantaſiekoſtüme oder in dem maleriſchen Schmuck vergangener Epochen, bei gänzlichem Mangel an innerem Leben, die Grazien ſelber ſpielen. Wer kennt nicht aus den in Maſſe umlaufenden wolfeilen Stichen die lächelnden „hübſchen“ Mädchengeſtalten der Lépaulle, Schléſinger, Boutibonne, Dubufe und Court? Mit lüſternem Ausdruck treiben ſie allerlei unſchuldige Spiele, oder geben vor oder nach dem Bade im warmbeleuchteten Waldesdickicht dem Auge, das gleichſam hinter den Büſchen lauert, ihren milchigen jungfräulichen Leib in allen möglichen Wendungen preis. In dieſe Klaſſe gehören auch die Evastöchter des durch ſeine eleganten Zeichnungen und Paſtelgemälde bekannten Vincent Vidal*), die mit moderner halb ſinnlicher, halb verſchämter Grazie den verſchiedenen liebenswürdigen Schwächen des Weibes kokett ſich hingeben.

*) In einer Reihenfolge von Blättern geſtochen von Poſſelwhite.

Doch die durch maſſenhafte Romanlektüre aufgeregte Phantaſie der Periode vor Achtundvierzig wollte nicht nur ſinnlich angeſprochen, ſondern auch durch einen empfindſamen Inhalt tiefer ergriffen ſein. Daher verſetzten gern jene Maler und ihre Genoſſen ihre gefälligen Figuren, mit dem Ausdruck einer ſentimentalen Gemüthsbewegung, in eine Herzensgeſchichte oder doch in eine rührende Lebenslage, welche die Seele zu zarten Empfindungen anregt. Bisweilen, doch im Ganzen ſelten, ſpielt auch geradezu das Schickſal der franzöſiſchen Lorette in dieſes Gebiet, freilich mit einer idealiſirten Wendung, die dieſer herzloſen Gattung von Phrynen fremd iſt. So ſtellt Dubufe in zwei Pendants, auf üppigem Ruhebett und in verführeriſch nachläſſigem Nachtkleid, das liebende Weib dar, das eine Mal, wie ſie den Geliebten ſehnſüchtig erwartet, das andere Mal, wie ſie dem Treuloſen nachweint. Oder noch offenherziger Laudelle das „Heute" und „Morgen" einer Courtiſane (1846): in jenem die gefeierte Schönheit in ſorgloſer Ausgelaſſenheit und üppigem Schmuck, in dieſem die Verſchmähte und Gefallene auf ihrem Strohlager in Verzweiflung verſunken*). Glücklicherweiſe hat ſich die bildende Kunſt nicht ebenſo tief wie die Literatur und Dichtung in die von Schminke und Elend, Lüge und Laſter erfüllte Welt des Demi-monde eingelaſſen; der eigene Reiz, den dieſer außerhalb der Sitte und des Geſetzes ſtehende Kreis hat, läßt ſich von ihr nicht faſſen, weil hier die fortwährende Zerſetzung, worin die Geſittung begriffen iſt, der tolle Aufwand und Luxus, der raſtloſe Wechſel des Glücks jede feſte Form auflöſen und eine maleriſche Erſcheinung des Lebens vollends unmöglich machen. In welcher Weiſe ſich neuerdings die ausgeſprochene Neigung des Franzoſen für verfeinerte Sinnlichkeit und die Lockungen des geſchlechtlichen Lebens in der Malerei Ausdruck und Befriedigung verſchafft, werden wir ſpäter ſehen, bei der Kunſt des zweiten Kaiſerreichs.

Um nichts beſſer und nicht weniger frivol ſind die Werke jener Maler, wenn ſie ihren Figuren reinere Empfindungen mit dem Ausdruck einer gewiſſen Schwermuth geben, wie Dubufe in verſchiedenen Gruppen ſtillen Familienglücks (Amour maternel, Amour filial, Prière, Lecture de la Bible)**), oder gar tragiſche Kataſtrophen der Geſchichte ſchildern, wie Schopin in ſeinen letzten Momenten der Familie Cenci, Karl IX.

*) Geſtochen in Aquatinta von Jouanin.

**) Die beiden erſten geſtochen von Garnier, das dritte von Gautier, das vierte von Jouanin; theils in Aquatinta, theils in Schabmanier.

vor der Bartholomäusnacht u. ſ. f.*) Den Letzteren haben wir ſchon in der religiöſen Malerei unter Jenen angetroffen, welche die bibliſchen Stoffe durch modernes orientaliſches Koſtüm dem Zeitgeſchmack anzupaſſen verſuchen. Es iſt überhaupt ein ächter Typus für dieſe ganze Gattung: alle möglichen Gegenſtände hat er nach derſelben äußerlich eleganten und charakterloſen Schablone behandelt. Und ſo kommt es allen dieſen Malern, ob ſie nun große hiſtoriſche Momente oder gefällige Scenen heiteren Lebensgenuſſes ſich zum Vorwurf nehmen, immer auf hübſche Modegeſichter an, auf die roſige Seifenglätte des Fleiſches und den funkelnagelneuen Schimmer der Stoffe. Was den Ausdruck anlangt, ſo verſinnlichen ſie die Freude durch Lächeln mit einer Reihe von Perlenzähnen, Schmerz durch unmenſchlich rührenden Augenaufſchlag, während die Geberden und Bewegungen, trotz der Moderniſirung, das geſpreizte Weſen der David'ſchen Schule doch nicht ganz losgeworden ſind. Weder in dem einen noch in dem andern Falle iſt ein Fünkchen von Seele in den Perſonen; wie auch die Körperform ohne Verſtändniß des Baues, daher ohne Leben, aber mit demſelben trügeriſchen Schein idealiſirter Natur wiedergegeben iſt, den wir ſchon oben als ein Kennzeichen des modernen Portraits gefunden haben.

Auch in dieſer Gattung hat ſich Winterhalter vor ſeinen geiſtesverwandten Zeitgenoſſen ausgezeichnet, namentlich durch ſeine Darſtellungen feſtlich geſelliger halb in's Ideale, halb in's Sinnliche ſpielender Scenen.

---

*) Eduard Dubufe, der Sohn, den wir ſchon unter den eleganten Malern des Modeportraits angetroffen, hat ſich im Salon von 1866 durch ein — ebenfalls in obige Gattung einſchlagendes — Gemälde von den größten Dimenſionen den Beifall des „Publikums" erworben. Es ſchildert die Geſchichte des verlorenen Sohnes: im Mittelbilde ſein ausſchweifendes Leben in Saus und Braus, beim Gelage in reicher Pallaſthalle, in einer lockeren Geſellſchaft von Herren und Damen im Renaiſſancekoſtüm — etwa nach der Art des P. Veroneſe — wobei es indeſſen auch an üppigen mehr oder minder nackten Geſtalten nicht fehlt, das Alles in einem lauten rauſchenden Concert von allen möglichen Farben; auf den beiden kleineren Seitenbildern, im Kontraſt zu jener Farbenpracht einfach grau in grau behandelt, einerſeits der Unglückliche bei ſeiner Heerde, andrerſeits die reuige Rückkehr in das väterliche Haus. Die äußerliche Geſchicklichkeit der Mache, die den Laien durch die Glätte und Eleganz der Erſcheinung, das bunte ſchimmernde Kolorit zu beſtechen weiß, muß man anerkennen. Dagegen fehlt es dem Bild durchaus am künſtleriſchen Werth, an der maleriſchen Schönheit, und wie die Geſtalten kalt und leblos ſind, ſo iſt die Form ohne Energie, das Kolorit ohne Wärme und Stimmung. Daß es dem Maler nur um ein glänzendes Schauſtück zu thun war, zeigt ſich ſchon daran, daß er den bibliſchen Stoff in das Gewand der Renaiſſance einmummte: eine Einkleidung, die dem 16. Jahrhundert ebenſo natürlich war, als ſie in dem unſrigen geziert und geſucht iſt.

Wie lange ſind nicht ſein „Dolce far niente“ (1836), ſein Decamerone (1837) und ſeine Florinde (1852)*) auch in Deutſchland von den Laien wenigſtens bewundert worden. In der That hat Winterhalter mit einem Geſchmack, den man manchem tüchtigeren Talente gönnen möchte, Motive zu wählen verſtanden, die durch einen zwar geringen aber anmuthigen Inhalt und ihren maleriſch anſprechenden Charakter den Beſchauer von vornherein gewinnen. Eine Verſammlung ſchöner Menſchen zum veredelten Genuß eines über Noth und Sorge erhobenen Daſeins inmitten einer blühenden glücklichen Natur — welchen Reiz muß ihr Anblick nicht für ein Geſchlecht haben, das in der Arbeit einer neu ſich bildenden Welt und in der Proſa geſtaltloſer Kulturformen befangen iſt. Zudem hat Winterhalter, namentlich in ſeiner Florinde, die Sinnlichkeit gerade ſo in's Spiel zu bringen gewußt, wie es die verſchleierte Lüſternheit der Zeit haben will. Florinde mit ihren Geſpielinnen am Waſſer, die weichen ſchimmernden Körper nach dem Bade erſt zur Hälfte in die prächtigen Gewänder gehüllt, mit liebenswürdiger Eitelkeit die Schönheit ihrer Haare vergleichend — was natürlich Anlaß zu den verlockendſten Stellungen gibt —, während hinter den Büſchen verborgen der König Rodriguez von Grenada an dem Anblick ſich weidet: ſo fehlt ja dem reizenden Schauſpiel auch der welthiſtoriſche Hintergrund nicht, da nach der altſpaniſchen Romanze wenigſtens, der Winterhalter ſein Motiv entnommen hat, die Liebe von Rodriguez und Florinde der Anlaß zur mauriſchen Herrſchaft in Spanien geworden. Was den künſtleriſchen Werth dieſer Darſtellungen anlangt, ſo ſtehen ſie mit den Portraits des Malers ganz auf gleicher Höhe; auch für ſie gilt, was von dieſen früher bemerkt iſt. Dieſelbe täuſchende, die Schwierigkeiten wegſpielende Behandlung der Form, dieſelbe ſüße Buntheit der Farbe, dieſelbe äußerliche Gewandtheit der Ausführung. Hier ebenfalls iſt die Natur auf die leere Anmuth einer hübſchen Larve herabgebracht, wie denn auch in den Bildern aus dem italieniſchen Volksleben, deſſen dankbare Motive der Künſtler ſich natürlich nicht hat entgehen laſſen, die ernſte und große Schönheit der italieniſchen Race gänzlich verloren gegangen iſt. Im Grunde ſind alle dieſe Bilder, die an Reiz ſowol wie an künſtleriſchem Charakter hinter den Idyllen des 18. Jahrhunderts ſo weit zurückſtehen,

*) Das erſte geſtochen von Girard, das zweite ebenfalls und in kleinerem Maßſtabe von A. Martinet; das dritte von H. Eichens, alle in Schabmanier.

nichts weiter als der Ausdruck jener ſüßlichen und frivolen Grazie, welche ſeit den dreißiger Jahren bis faſt in die neueſte Zeit das Ideal des salonfähigen Publikums geweſen.

Neben Winterhalter iſt, offenbar durch deſſen Decamerone angeregt, Charles Louis Müller (geb. 1815) zuerſt durch derartige Werke zu Ruf gekommen, nachdem er ſchon vorher (1841) durch einen Heliogabal, der ſich von nackten Weibern im Triumph durch die Straßen Roms ziehen läßt, nach dem Beifall der Menge gehaſcht hatte. So iſt ſein „Primavera" (1846)*) der Frühling des Lebens, verſinnlicht durch eine Schaar jugendlicher in Seide und Sammt gekleideter Geſtalten, die es ſich auf alle Weiſe wol ſein laſſen; ſeine „Mairunde" (1847) ein Kranz von tanzenden Mädchen und Jünglingen im Grünen. In beiden ſind die Figuren nach demſelben zierlichen lächelnden Muſter zugeſchnitten, bei innerer Kälte und Leere mit demſelben liebenswürdigen Gebahren ausgeſtattet. Doch machen außerdem beide Bilder durch den Schimmer der Stoffe und das reichlich umhergeſtreute Licht Anſpruch auf eine gewiſſe Farbenwirkung, der es aber an aller Stimmung, an Ton, Tiefe und Wärme gebricht. Müller verſuchte ſich dann auf allen Stoffgebieten, auch an poetiſchen Motiven nach Byron und Shakeſpeare (Lady Macbeth nachtwandelnd, früher im Luxembourg), bis er endlich in verhängnißvollen Momenten der neueren franzöſiſchen Geſchichte ein dankbares Feld fand. Seine Verleſung der letzten Opfer der Schreckenszeit zur Hinrichtung im Gefängniß St. Lazare (im Luxembourg) hatte im Salon von 1851 einen nicht unbedeutenden Erfolg**). Damals, als man aus den Stürmen der neuen Republik kam, hatte es ſeinen eigenen Reiz, im Bilde die Gefahr vor ſich zu ſehen, der man diesmal noch glücklich entronnen war. Auch hat Müller die ariſtokratiſchen Figuren ſeines Bildes (faſt alle Portraits) im Gegenſatz zu den rohen Geſellen der Revolution mit offenbarer Vorliebe behandelt; zudem ließ ſich mit ihren ſeidenen Gewändern wieder ein lebhaftes Farbenſpiel anbringen und ſo dem grauen unheimlichen Ton durch eine maleriſche Abwechſelung aufhelfen. Denn in der Darſtellungsweiſe, wie in ſeiner Wirkung ſteht das Bild den obigen gleich. Das Schreckliche iſt dem Vorgang benommen, der Ausdruck des Schmerzes zahm und gemäßigt und die Erſcheinung des Ganzen keineswegs auf einen das Gemüth erſchütternden, ſondern nur anregenden und durch ſeine reiche Mannigfaltigkeit anſprechenden Eindruck angelegt. Schwächer

*) Geſtochen von Poſſelwhite, wie auch die „Mairunde". **) Geſtochen von P. Girardet.

noch als dies Ende der Schreckensherrschaft ist unter der Hand des Künstlers das Ende des Kaiserreichs ausgefallen, ein 1855 ausgestelltes großes Gemälde, das die am 30. März 1814 in Paris mit dem Rufe: „vive l'Empereur!“ einziehenden Ueberreste der großen Armee darstellt; zerstreut und lahm in der Komposition, matt und stumpf in der Farbe. Glücklicher war er in zwei Gegenstücken, welche das Schicksal der Marie Antoinette schildern: das eine Mal die glückliche Königin zu Trianon im Kreise ihrer Familie, das andere Mal die abgehärmte Gefangene in der Conciergerie*). Sowol jenes vornehm idyllische Dasein als dieser stille rührende Jammer der schönen und interessanten Frau war wie nach dem Sinn des Künstlers, so nach dem Geschmack seines Publikums. Daher ist Müller derjenige unter den Modemalern, der auch den großen ernsten Zügen der Geschichte ein gefälliges Kleid umwirft, indem er ihr tragisches Pathos in melodramatische Rührung umsetzt, die er mit der Musik eines freundlichen Farbenspiels begleitet (so noch 1861 seine „Mutter Napoleons“, in den Anblick des Bildnisses ihres kaiserlichen Sohnes schmerzlich versunken).

3.

Der Idealismus außerhalb der Ingres'schen Schule.

Die ideale Kunstweise, welche neben und im Gegensatz zu der romantischen Schule seit den dreißiger Jahren in der französischen Malerei eine hervorragende Stelle einnimmt, war nicht blos durch die Ingres'sche Schule vertreten. Wie wir schon bei der kirchlichen Kunst gesehen, haben eine Anzahl Künstler aus den Ateliers von Gros und Picot die klassische Formenanschauung der ausgelebten David'schen Epoche nach dem Vorgang und Muster von Ingres zu erneuern gesucht. Aber auch aus den Ateliers von Delaroche und Cogniet, mit denen sich das nächste Buch beschäftigen wird, sind Einzelne, wie Gendron, Landelle, Jalabert und Barrias, zur idealen Formenwelt übergegangen, während zugleich Gleyre, der einzige Meister der neueren Zeit — Couture etwa ausgenommen —, der nach Delaroche eine größere Schule bildete, neben Ingres die Formenschönheit nach dem Vorbilde der Antike und der italienischen Malerei zum Princip der Kunst machte. So hat es dieser Richtung, die zudem ihre Pflanzstätte in der römischen Akademie hat, bis in die jüngsten Tage an Zuwachs, und

*) Beide gestochen in Aquatinta von F. Ledoux.

zum Theil von tüchtigen Talenten, nicht gefehlt. Neuerdings jedoch, unter dem zweiten Kaiſerreich, hat ſie einen eigenen Charakter angenommen, indem ſie mit der Geſittung der Zeit ſich tiefer berührte und ebendamit von dem Ernſt der Anſchauung und der Formenſtrenge abließ, welche die Grundlage jedes Idealismus bilden. Daher komme ich auf die Maler, welche dieſen freieren Charakter tragen, erſt bei Betrachtung der neueſten Kunſt zu ſprechen, wogegen diejenigen, die durch eine ſtrengere Anſchauung ſich näher um Ingres gruppiren, hier ihre Stelle finden. In einzelnen Künſtlern freilich fließen beide Weiſen ineinander über, und ſo iſt es ſchwer, ſie der einen oder anderen Gattung beſtimmt zuzuweiſen: für dieſe muß dann die Zeit, in welche ihre Hauptwerke fallen, den Ausſchlag geben. Uebrigens zählen auch die Maler, deren ich hier gedenke, nicht alle zu der ſtrengeren Richtung. Der freie Spielraum, der innerhalb der modernen Kunſt der Individualität gegeben iſt, macht es oft unmöglich, die Klaſſen ganz ſcharf von einander abzugrenzen. Nicht mit Unrecht werden ſich auch diejenigen den Idealiſten beigeſellen laſſen, welche aus dem Reich der Mythe oder des Gedankens ihre Vorwürfe nehmen, ſowie jene, die, welchen Gegenſtand ſie auch behandeln mögen, die Schönheit der Form vor Allem im Auge haben.

Neben Ingres hat von allen dieſen Künſtern Charles Gleyre (in der franzöſiſchen Schweiz 1807 geboren), ein Schüler von Herſent, wenigſtens als ſchulebildender Meiſter die größte Bedeutung. An eigenthümlichem Talent wie an ſchöpferiſcher Kraft ſteht er Jenem weit nach, auch an der Breite und Energie der Formenanſchauung thut er es ihm nicht gleich; dagegen mag er ihm an gründlicher Bildung nach den großen Meiſtern und an tüchtiger Kenntniß ſeiner Kunſt ziemlich nahe kommen. Während eines langjährigen Aufenthaltes in Italien ſtudirte er mit unabläſſigem Eifer die alten Meiſter; von Giotto bis auf Raphael gab es keinen, den er nicht mit gleicher Sorgfalt, gleichem Verſtändniß copirt hätte. Aber nicht blos die Kunſt, auch die Natur wollte er aus eigener Anſchauung da kennen lernen, wo ſie unter einem glücklichen Himmel ihre ganze Schönheit unverkümmert ausbreitet. Daher machte er — wie die Romantiker — ſeine orientaliſche Reiſe durch Egypten, Syrien, Griechenland und die Türkei, auch hier mit derſelben Treue die Menſchen, Landſchaften und Denkmäler in ſein Skizzenbuch einzeichnend, wie in Italien die Werke der Kunſt. Nun ſchien er, nach der Fülle dieſer Vorarbeiten, Alles beiſammen

zu haben, um die Geſtalten, mit denen ſeine eigene Phantaſie ſich trug, zu reifem künſtleriſchem Leben herauszubilden. Allein offenbar iſt ihm die Quelle des eigenen Schaffens ſpärlich zugemeſſen, und der Fluß ſeiner Einbildungskraft durch den Reichthum jener Studien eher aufgehalten, als gefördert. Gleyre denkt groß von der Kunſt und hat, wie Ingres, immer die höchſte Vollendung, die charaktervolle Durchbildung der Form auch im Einzelnen im Auge; doch da es ihm an einem großen geſtaltenden Zug, an der treibenden Kraft des inneren Bildes gebricht, ſo zeigen ſeine Werke, ſo tüchtig auch die einzelne Geſtalt durchgeführt iſt, eine Schwäche und Weichheit des Ausdrucks, ein künſtlich geſteigertes Leben, das die Friſche und Urſprünglichkeit einer vollen Empfindung allzuſehr vermiſſen läßt.

Das Gemälde, das dem Künſtler ſeinen erſten größeren Erfolg verſchaffte, iſt ſchon durch ſeinen Gegenſtand bezeichnend für jene ſchwer ſchaffende Einbildungskraft, die nothwendig in ſeine Stimmung einen ſchwermüthigen Zug brachte. Er hat es den „Abend“ genannt (1843, im Luxembourg)*). In der Abenddämmerung ſitzt ein Mann, unter dem man ſich einen Dichter, Künſtler oder den Menſchen überhaupt vorſtellen mag, am Ufer und ſieht die Träume ſeiner Jugend, ſchöne blühende Geſtalten, Liebe und Freundſchaft, Glück und Ruhm, mit heiterem Spiel und Geſang in einem Schiffe dahinziehen, während er einſam zurückbleibt, nachdem er vielleicht eine Weile den Fluß ſeines Lebens mit ihnen hinabgetrieben. Nur allmälig und mit Anſtrengung enträthſelt ſich natürlich dem Beſchauer dieſer tiefere Sinn des Bildes. So liegt ſchon in der Wahl des dem Poeten näher liegenden Motivs ein Mangel an bildender Phantaſie; ſo iſt auch in der Darſtellung einerſeits eine unbeſtimmte Sentimentalität des Ausdrucks, andrerſeits eine allzu fühlbare Mühe der Vollendung. Doch iſt in den edlen Körperbildungen die mit Fleiß und Verſtändniß durchgeführte Form, ſowie der harmoniſche Ton der hellen beſcheidenen Färbung nicht ohne Reiz. Daß Gleyre es verſtand, ſeinen idealen Geſtalten ein individuelles Gepräge, der Form den lebendigen Zug der Natur zu geben, das hatte ſchon ſein Johannes auf Pathmos (1840) gezeigt, der dem „Abend“ vorangegangen war; aber auch hier war ihm der Ausdruck der tief ergriffenen Seele, der Ekſtaſe mißlungen. Dieſelben Eigenſchaften wie dieſelben Mängel finden ſich noch entſchiedener ausgeſprochen in ſeinem nächſten Bilde, woran er lange Zeit gearbeitet: der

*) Geſtochen in Aquatinta von Jazet; lithographirt von Chevalier.

Trennung der Apostel, welche sich auf den Weg machen, das Evangelium zu predigen (1845)*). Zwar hat hier Gleyre das Akademische sowie die Langeweile der überlieferten Typen glücklich vermieden und in seine Figuren, ohne ihnen den Charakter individueller Naturen zu nehmen, eine ideale Größe zu legen, in ihrer feierlichen Gruppirung, ihrer edlen gehaltenen Bewegung die Bedeutung des Vorgangs zu versinnlichen gesucht. Aber die überlegte Einfachheit der Anordnung, der gesuchte Rhythmus der Linien, das Pathos mancher Geberden streifen an das Manierirte. Diesen schön drapirten, würdevoll bewegten Aposteln fehlt es doch an dem mächtigen Zug der inneren Ueberzeugung, an dem Mark charaktervoller, von einer großen Idee getragener Menschen.

Günstiger waren für Gleyre solche Motive, worin er, unbefangen und ohne sich um den Ausdruck einer inhaltsschweren Empfindung zu bemühen, dem Reiz der schönen Form nachgehen konnte. Hier gelang es ihm einige Male, jugendlich ideale Gestalten von reiner anmuthiger Wirkung zu schaffen, denen er, bei einer nach der Antike und den Meistern der Renaissance geläuterten Form, doch eine gewisse natürliche Frische zu erhalten wußte. Der Art sind seine Nymphe Echo — der Körper vom Rücken, das Gesicht im Profil gesehen —, wie sie durch ihre zum Sprachrohr aneinandergefügten Hände Narciß ruft, und seine Bacchantinnen (1849). Vor den Letzteren merkt man wol, daß der Maler den Tanz dieser schönen, nicht über das Maß der Anmuth ausgelassenen Frauen unmittelbar aus der Natur gegriffen — vielleicht eine Erinnerung seiner orientalischen Reise — und erst während der Ausführung nach den großen Vorbildern in eine künstlerisch reine Form übersetzt hat, wodurch der Mangel an eigener Empfindung und die mühsame Arbeit der Phantasie mehr zurücktreten. Ein historisches Bild, das Gleyre 1858 für das Museum zu Lausanne malte, Abzug der Römer unter dem Joche nach einer gegen die Helvetier verlorenen Schlacht am Lemanischen See, ist trotz einzelner tüchtiger Gestalten von geringer Bedeutung, da solche bewegte Scenen des Künstlers Sache am wenigsten sind. Wozu sein gründlich gebildetes Talent wol am meisten geeignet ist, einfache monumentale Darstellungen idealer Vorwürfe, gerade dazu ist ihm niemals Gelegenheit geworden. Eine bescheidene und mit allem Ernst nur seiner Kunst hingegebene Natur, mochte er sich niemals zu den öffentlichen Arbeiten zudrängen, auch als strenger Republikaner aus voller

*) Gestochen in Schabmanier von Gautier; lithographirt von Fanoli.

Ueberzeugung, der er ist, von der kaiserlichen Regierung keinerlei Auftrag annehmen. Aus den letzten Jahren ist von der Hand des Künstlers, der seit lange nicht mehr ausstellt, nur ein „Herkules zu den Füßen der Omphale" bekannt geworden, tüchtig wieder durch die edle Anordnung und die gewissenhafte Durchbildung der Form, dabei die Gestalten von individuellen Gepräge. Die Schüler Gleyre's, die zum Theil zu einer eigenen Klasse, den sogen. „Neugriechen" gehören, werden wir im sechsten Buche antreffen.

Ein Talent von leichterem Fluß, im Ganzen ebenfalls der idealen Anschauung zugewendet und eine Zeitlang unter Ingres gebildet, aber verschiedenen Einflüssen zugänglich und so bisweilen auch der romantischen Weise zugeneigt, war Dominique Papety, der in der Blüte der Jahre gestorben ist (1815—1849). Er hatte wie Gleyre in Italien die gründlichsten Studien gemacht, dann auf seinen Reisen in Griechenland, Syrien und Palästina nach Land und Leuten, Ruinen und Kunstwerken Hunderte von Skizzen und Zeichnungen mit fester geübter Hand und seinem, in die Eigenthümlichkeit der Stämme und Epochen eindringendem Sinn entworfen*). Schon vor diesen Reisen war er mit einem 1845 ausgestellten großen Bilde zu Ruf und Ansehen gekommen. Es stellte unter dem Namen „Traum des Glücks" den glückseligen Zustand dar, den nach Fourier's System, das gerade damals unter den Gebildeten manche Anhänger zählte, die nach dessen Grundsätzen eingerichtete Welt zu erwarten habe**). Sonderbare Schwärmerei des Malers, der den verworrenen Träumen des Socialisten Gestalt und Farbe zu geben suchte. Indessen künstlerisch undankbar war der Vorwurf nicht, wie ihn Papety faßte. Eine heitere Gesellschaft jugendlicher Männer und Frauen in einer schönen Natur, zu allen Genüssen des Daseins, sinnlichen und geistigen, in mannigfaltigen Gruppen vereinigt: das ist im Grunde der Gegenstand des Bildes, der von dem verschiedenen Beiwerk, das auf jenes System näheren Bezug hat, wenig berührt wird. Die Darstellung hält eine ungewisse Mitte zwischen einem Naturalismus, der selbst Typen von gewöhnlicher Erscheinung

*) Wie gründlich die modernen Franzosen das Studium ihrer Kunst betreiben, wie unermüdlich sie Hand und Auge üben, der Natur von den verschiedensten Seiten beizukommen und den Reiz ihrer mannigfaltigen Formen zu entdecken wissen, dafür ist gerade Papety ein bezeichnendes Beispiel. Uebrigens spricht sich in seinen Studien, von denen ich diejenigen aus Griechenland neuerdings bei Herrn Sabatier in Florenz gesehen habe, seine feine und reichbegabte Künstlernatur vielleicht noch entschiedener aus, als in seinen Gemälden.

**) Gestochen in Aquatinta von Jazet.

nicht ſcheut, und einer idealen, von der Antike genährten Anſchauung. In der Zerſtreutheit der Anordnung, der loſen Verbindung der Figuren, der lebhaften und ſchillernden, aber unruhigen Färbung zeigte ſich die ſchwache Seite des Künſtlers, dem es bei allen ſeinen Gaben an der Fähigkeit gebrach, ein reicheres Ganzes als den einheitlichen Ausdruck eines inneren Vorgangs harmoniſch ineinanderzufügen. Daher gelang ihm die einfache Gruppirung weniger Figuren eigentlich beſſer. Wenn er es auch hiebei nicht laſſen konnte, nach außergewöhnlichen Motiven zu ſuchen, wußte er doch meiſtens ſolche zu wählen, in deren Erſcheinung eine gewiſſe maleriſche Stimmung, ein halb ſinnlicher, halb idealer Reiz ſich bringen ließ. Der Art ſind ſeine Verſuchung des h. Hilarion, der auf der Erde liegend eine dem Boden entſteigende nackte Frauengeſtalt von ſich abzuwehren ſucht (1844); dann eine Scene üppigen Lebensgenuſſes, die gar im alten Memphis ſpielt, ein Aegyptier wollüſtig neben ſeinem Mädchen ruhend, während ihm gegenüber ein anderes ſchönes Weib die Harfe ſpielt (1845), ein Bild, das zugleich die Race in ihrer nationalen Beſtimmtheit und den Charakter der alten ägyptiſchen Zeit verſinnlichen will; endlich Telemach, der Kalypſo und ihren Nymphen ſeine Abenteuer erzählend (1847). Freilich war zugleich mit dem Letzteren ein Gemälde ausgeſtellt, das wieder nach Fourier'ſchen Begriffen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft darſtellen ſollte, aber durchaus unverſtändlich und ohne alle Wirkung war. Und ſo kennzeichnet unſeren Maler, wie überhaupt Manche dieſer Gattung, ein Suchen nach Stoffen, worin bald eine ſchöne Sinnlichkeit, bald eine beſondere Idee ſich ausdrücken läßt. Ueberdies zog es ihn das eine Mal zu dieſer, das andere Mal zu jener Anſchauung, mit der neben ihm Talente von entſchiedener Art hervortraten. So zuerſt zur weichen empfindſamen Weiſe Ary Scheffers, in der er, nur mit lebhafterem Kolorit, eine Jungfrau als Tröſterin — ein Seitenſtück gleichſam zum Christus Consolator — malte, dann zur Aquarellmanier von Decamps, die ſeinem koloriſtiſchen Sinn zuſagte, endlich zur philoſophiſchen Gedankenzeichnung von Chenavard, dem er bei ſeinen Kartons hülfreiche Hand leiſtete. Ob ſich endlich ſein Talent geſammelt und für welches Ziel es ſich dann entſchieden hätte, läßt ſich ſchwer bemeſſen. Daß ihm auch das tiefere ſtimmungsvolle Leben der Farbe nicht verſchloſſen war, das zeigt das geiſtreich behandelte, in einem warmen ſchönen Ton gehaltene Bildchen, das griechiſche Mönche vom Berge Athos darſtellt, die mit der Ausmalung einer Kapelle beſchäftigt ſind (1847). Was dem Künſtler wol von Haus aus gefehlt hat, das iſt eine eigene

Art, die Dinge zu ſehen. Denn eine ſelbſtändige Anſchauung kommt nur aus einem Ideal, von dem die Seele ſich bewegt und ergriffen fühlt.

Eine ernſtere Natur und von tieferem Beſtreben, wenn gleich von beſchränkterer Anlage, war der gleichfalls früh verſtorbene Léon Bénouville (1821—1859). Auch er hatte ſich in Rom als Penſionär der franzöſiſchen Akademie, und zwar namentlich nach den älteren italieniſchen Meiſtern, gebildet; die ruhige, aber innige und ausdrucksvolle Einfachheit der Empfindung, die in ihnen iſt, ſagte ſeinem Talente ganz beſonders zu. Indem er aber zugleich die ſtylvolle Durchbildung der Form nach den höchſten Muſtern im Auge behielt, gelang es ihm ein Bild zu ſchaffen, worin ſich der Ausdruck einer wahren und tiefen Gemüthsſtimmung glücklich mit jener verbindet, das daher zu den anziehendſten Leiſtungen dieſer Richtung aus der neueren Zeit gehört. Es iſt der ſterbende Franciscus von Aſſiſi (1853, im Luxembourg; ſ. die Abbildung)*). Wie der Heilige umgeben von ſeinen Ordensbrüdern in ſtiller ſchöner Landſchaft mit einfacher Geberde die ferne Stadt ſegnet, iſt mit ſeinem Sinn für künſtleriſche Erſcheinung und mit poetiſcher Empfindung klar und ſicher ausgeſprochen. Selbſt das abgedämpfte, in's Graue ſpielende Kolorit, das dem Meiſter eigen iſt, trägt, hier im Einklang mit dem Charakter des Vorgangs, zur harmoniſchen Wirkung des Ganzen bei, der auch die kühle einförmige Behandlung keinen Eintrag thut. Seine folgenden Werke kamen dieſem freilich nicht gleich. Doch hätte er vielleicht die Hoffnungen noch verwirklicht, die man ſeitdem in ihn ſetzte, wenn ihn nicht der Tod mitten in ſeiner beſten Thätigkeit getroffen hätte. Seine chriſtlichen Märtyrer, welche vor dem feſtlich verſammelten Volke zum Kampf mit den Beſtien das Amphitheater betreten, ſind nicht frei von akademiſcher Formengebung und leiden an einer gewiſſen Trockenheit und Magerkeit der Ausführung (1855; Aquarell, im Luxembourg). Sowol in ſeinem „Raphael, welcher der Fornarina begegnet", als in ſeinem „N. Pouſſin, der an der Tiber in einer Gruppe von Wäſcherinnen das Motiv zu ſeiner Rettung Moſis findet" (beide 1857)**), haben die Figuren etwas Geſpreiztes, der Anordnung fehlt es an Einfachheit, daher an Stimmung, in der Darſtellung iſt eine erkältende Mühe der Vollendung. Denn der Künſtler war noch mitten im Ringen,

*) Lithographirt von Soulange Teiſſier; auch von Durand.

**) Geſtochen in Schabmanier von Pichard.

auch wußte er noch nicht ſich auf die Stoffe zu beſchränken, denen ſein Talent gewachſen war. Das ihm paſſende Gebiet ſchien er dann wieder zu finden, als er zu Vorwürfen zurückkehrte, bei denen es vorab auf den Ausdruck einer tieferen Empfindung ankam. 1859 ſtellte er eine h. Klara aus, welche mit ihren Ordensſchweſtern an der Thüre ihres Kloſters den Leichnam des h. Franciscus empfängt, und eine Jungfrau von Orleans in dem Moment der Verzückung, da ſie die Stimmen des Himmels hört, welche ſie zum Kampfe rufen. Das erſtere Werk eine fleißige und gewiſſenhafte Arbeit und wieder von einer ungeſuchten Innigkeit des Ausdrucks, aber ſchwer in der Farbe, hart in den Umriſſen und zerſtreut in der Wirkung; das zweite ohne rechte Stimmung, da das grelle Kolorit und der allzu pathetiſche Ausdruck der Johanna, ſowie die nüchterne Zuthat der in der Luft ſchwebenden Traumgeſtalten dem myſtiſchen Charakter des Motivs widerſtreiten. Daß es dem Maler wol noch hätte gelingen können, eine ſtreng durchgebildete Form, die er mit unabläſſigem Fleiße und zum Theil im Sinne der Ingres'ſchen Anſchauung anſtrebte, mit dem Ausdruck der ihm eigenen elegiſchen Empfindungsweiſe tiefer zu durchdringen, das zeigte das (nicht ganz vollendete) Portrait ſeiner Frau mit ſeinen beiden Töchtern — von denen er die eine ſchon verloren hatte —, das an anſprechender Wahrheit und edler Einfachheit der Behandlung ſeinem ſterbenden Franciscus gleichkommt.

Von den noch jüngeren Talenten ſucht namentlich Adolphe Bouguereau (geb. 1824), ebenfalls ein Schüler von Picot, dem wir ſchon oben begegnet ſind, in der Darſtellung der nackten Körperform einer ſtrengeren ſtilvollen Anſchauung treu zu bleiben (Beiſetzung der h. Cäcilie in den Katakomben, Philomele und Prokne*) im Luxembourg). Er begnügt ſich meiſtens, um menſchlichen Leib in unverhüllter Schönheit zu zeigen, mit einzelnen mythologiſchen Geſtalten (Venus, den verwundeten Amor liebkoſend, von 1859, Faun und Bacchantin vom Jahre 1861**); Bacchantin von 1863 im Muſeum von Bordeaux) oder mit einfachen Gruppen idealer Figuren, welche allgemein menſchliche Beziehungen veranſchaulichen (der erſte Streit und der Friede von 1861, beide Male eine noch jugendliche Mutter mit zwei Knaben, eine Charitas***) u. ſ. f.). In dieſen Bildern iſt ein edler Rhythmus der Anordnung, die Form etwas üppig gehalten,

*) Nach dem Original photographirt in der Goupil'ſchen Sammlung.

) und *) Die vier Gemälde nach den Originalen photographirt in der Goupil'ſchen Sammlung.

aber nicht in's Sinnliche ſpielend und mit künſtleriſchem Sinn aufgefaßt, das Kolorit lebhaft, wenn auch ohne Wärme und Stimmung, der Ausdruck ſtrebt ſichtlich nach Ernſt und Größe. So gebricht es Bouguereau, der in der franzöſiſchen Kunſt der Gegenwart immerhin eine geachtete Stellung einnimmt, weder an Talent noch an Kenntniß und Uebung. Aber es hängt ihm die Lebloſigkeit des Akademiſchen an; er verſteht es nicht, ſeinen Figuren eine Seele einzuhauchen, noch die Beſtimmtheit einer markigen Erſcheinung zu geben, und geräth meiſtens, indem er mit klaſſiſcher Anmuth modernen Reiz zu verbinden ſucht, in das Manierirte. In dekorativen Arbeiten (im Hauſe des Herrn Bartholony zu Paris) hat er ſich nicht ohne Geſchick an das Muſter der pompejaniſchen Wandmalerei gehalten, das überhaupt neuerdings in Paris zum Schmuck reicher Wohnungen beliebt wird.

Neben ihm und dem früher beſprochenen Lenepveu ſind etwa noch Joſeph Mazerolles, ein Schüler von Gleyre, und Emile Bin unter den Wenigen zu erwähnen, die nicht geradezu auf ſinnlichen Reiz ausgehen und nach der Idealität einer geläuterten Form ſtreben (vom Erſteren namentlich dekorative Werke in der pompejaniſchen Art), während ſich in François Dubois und Charles Lefebvre, die Beide der älteren Zeit angehören, aber in die neueſte herüberreichen, die letzten ſchwachen Nachklänge der David'ſchen Epoche vernehmen laſſen. Eines Verſuchs, mit dem ganz neuerdings (1864) Guſtave Moreau einen ungewöhnlichen Erfolg gehabt hat, in der Darſtellung des Nackten und der Mythe zu einer ernſten Auffaſſung und der ſtrengen Formengebung der paduaner und florentiner Schule zurückzugreifen und damit ein ſaftigeres Kolorit zu verbinden, werde ich erſt im ſechſten Buche gedenken, da er im bewußten Gegenſatz ſteht zu der auf ſinnliche Anmuth ausgehenden Klaſſe von Malern, die in der Kunſt des Kaiſerreichs eine hervorragende Rolle ſpielen. Das übrigens iſt ſchon hier zuzugeben, um jenen neueſten Idealiſten in der Malerei der Gegenwart ihre richtige Stelle anzuweiſen, daß ihre wohl achtungswerthen, aber nüchternen und gleichgültigen Leiſtungen hinter den Werken der Letzteren zurückſtehen; denn dieſe wiſſen in ihre nackten Geſtalten Leben, ſinnliche Bewegung und maleriſchen Reiz zu bringen.

Einige Maler, welche im Ganzen wol zu einer ſtylvollen Behandlung der Form neigen, aber auf die Fülle und Wärme der realen Erſcheinung nicht verzichten wollen, ſuchen zwiſchen beiden zu vermitteln. Sie nehmen demgemäß ihre Vorwürfe bald aus der Mythe, bald aus einem

Kreise der Geschichte oder Wirklichkeit, der eine ideale Auffassung zuläßt. So hat Louis Matout, nach mythologischen Darstellungen mit sinnlichem Anflug (Pan und die Nymphen, Anakreon mit einer jungen Schönen u. s. f.), einmal ein nacktes arabisches Weib in den Klauen eines Löwen (1850, im Luxembourg) und neuerdings eine halb sittenbildliche, halb allegorische Scene aus dem Zeitalter der Renaissance geschildert: durch das geöffnete Fenster eines Palastes sieht man innen eine Gruppe von üppigen Zechern, dagegen vor dem Hause einen Hellebardier, der einen Bettler wegstößt (unter dem Namen „Arm und Reich" im Salon von 1861). Solche Gemälde in lebensgroßem Maßstab lassen, auch wenn sie mit Geschick ausgeführt sind, nicht zum Genuß der Betrachtung kommen. Aus den anspruchsvollen Figuren sieht der geringe Inhalt leer und gähnend heraus, andrerseits kann die bloße Erscheinung, indem ihr die harmlose Freude des Lebens fehlt, nicht künstlerisch wirken; ihnen namentlich hat die Absichtlichkeit des modernen Geistes ihr langweiliges Gepräge aufgedrückt. Die Malereien des Künstlers in der École de médecine (1857)*), sowie seine kirchlichen Wandgemälde im Hospital Lariboisière sind sorgfältige Arbeiten, die indessen in jener Vereinigung von Form und Farbe über ein gutes Mittelmaß nicht hinausgehen.

Auch Joseph Barrias (geb. 1822), Schüler von Cogniet und in Rom als Pensionär der französischen Akademie gebildet, suchte eine derartige Vermittlung, ohne die Idealität der Form aufzugeben. Eines seiner Gemälde, das ihn zu Ruf brachte, die von Tiberius vertriebenen Bewohner der Insel Caprea (1850, im Luxembourg), ist nicht ohne Stimmung angeordnet und bei einer gewissen Breite der Zeichnung in der Mannigfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks ziemlich lebendig: die Verbannten, Männer, Kinder, Frauen, in einem von kräftigen Ruderern geführten Schiffe auf der traurigen Reise begriffen, geben sich, jeder in seiner Weise dem Schmerz und der Verzweiflung hin. Allein es ist hier, wie so oft mit den modernen Geschichtsbildern. Die Idee fällt außerhalb des Bildes; dieses erklärt sich nicht selber, man weiß nicht, was man aus den im Fahrzeug zusammengedrängten Figuren machen soll, und der Beschauer merkt wol, daß es dem Maler nur auf einen Anlaß zu verschieden bewegten Figuren ankam. Mit einem anderen Gemälde des Künstlers, das eine Episode aus der venetianischen Geschichte behandelt (1861),

*) Daraus „Ambroise Paré zum ersten Male eine Ader unterbindend" gest. in Schabmanier von Manceau.

Der Tod des h. Franciscus von Aſſiſi. Von L. Bénouville.

iſt es noch ſchlimmer. Das Geheimniß einer Verſchwörung von Edelleuten wird durch eine Kurtiſane an den Rath der Zehn verkauft: heiter und guter Dinge beim Gelage verſammelt ſcherzen Männer und Frauen in verſchiedenen Gruppen; im Vordergrunde rechts öffnet ein Mann einen Vorhang und legt in die rückwärts gehaltene Hand der vom Beſchauer abgewendeten Kurtiſane den Beutel mit Geld. Ein buntes Gewirre von glänzenden Koſtümen in greller Beleuchtung: das iſt ſo ziemlich das ganze Bild. Die Bedeutung des Vorgangs konnte nicht zum Ausdruck kommen und doch auch die Darſtellung eines einfach fröhlichen Beiſammenſeins dem Künſtler nicht gelingen, da er die hiſtoriſche Beziehung im Kopfe hatte. Dieſe Bilder etwas näher zu betrachten, ſchien mir deshalb von Intereſſe, weil in ihnen das unſichere Suchen nach maleriſchen und zugleich inhaltſchweren Stoffen, das ganze Gattungen der modernen Kunſt kennzeichnet, ſo deutlich ausgeſprochen iſt. Namentlich aber iſt der idealen Anſchauung dieſes Taſten nach neuen und dankbaren Gegenſtänden eigen, da ſie in ihre einfache Formenſchönheit die treibende Seele des Jahrhunderts ſo ſchwer zu faſſen vermag, und die überlieferte Welt der Götter, der aus der Phantaſie der Völker geborenen Geſtalten in Trümmer gefallen iſt. — Neben Jenen wäre als ein Talent von verwandter, aber geringerer Art etwa noch Auguſte Feyen-Perrin zu nennen.

In dieſer Noth der Stoffwahl greifen wol auch einige zu dem gedankenhaften Inhalt des modernen Bewußtſeins und ſuchen die eine und andere Einſicht deſſelben — die freilich oft auch nicht mehr als ein individueller Einfall iſt — in neuen allegoriſchen Figuren zu verkörpern, denen ſie dann mit einem wärmeren ſatteren Kolorit und dem bewegteren Zug der Realität den Schein des Lebens zu geben meinen. In der Art hat ſich neuerdings namentlich Auguſte Glaize hervorgethan. Er hatte ſich in den vierziger Jahren noch an mythologiſche Stoffe, an Venus und leichtfertige nackte Nymphen gehalten und ſchon dieſen durch ein lebhaftes Spiel der Farben und des Lichtes ſowie eine den Koloriſten ſich annähernde Behandlung einen beſonderen Reiz zu verſchaffen ſich bemüht. Er verſuchte ſich dann an den verſchiedenſten Vorwürfen, immer darauf bedacht, mit maleriſcher Wirkung das Intereſſe eines anregenden Inhaltes zu verbinden. So malte er für den Salon von 1844 eine h. Eliſabeth, die, vor den Thüren der Reichen bettelnd, ſchnöde abgewieſen wird (lebensgroß, früher im Luxembourg); 1852 in einem großen Bilde eine kühn ſich aufthürmende Gruppe wild erregter, halb nackter galliſcher Weiber, die gegen die vordringenden Römer mit der Wuth der Verzeiflung ſich wehren und

lieber ihre Kinder tödten, als in Sklaverei gerathen laſſen. In der jüngſten Zeit aber behandelt er faſt ausſchließlich ſolche Vorwürfe, in denen der Schwerpunkt auf irgend einem abſtrakten Gedanken oder einer Erfahrung des modernen Geiſtes liegt, und die er in eine bildliche Form kleidet, welche den Inhalt halb in einen Vorgang des realen Lebens überſetzt, halb ſymboliſch veranſchaulicht. So „le Pilori" (Weltausſtellung von 1855), ein ſeltſames Bild, von dem man in Frankreich ziemlich viel Aufhebens gemacht hat. An einer Reihe von Prangern ſtehen, wie in Reih und Glied, die Märtyrer der Idee, die großen verfolgten oder doch vom Schickſal heimgeſuchten Männer aller Zeiten (doch auch ein Weib darunter, die Jungfrau von Orléans), in der Mitte Chriſtus zwiſchen Homer und Sokrates; vor ihnen, auf einer niedrigen Eſtrade, auf zwei großen Sockeln einerſeits die allegoriſchen Geſtalten des Elends und der Unwiſſenheit, andrerſeits die der Gewalt und der Heuchelei. Dieſe vier Figuren — in der Form und Bewegung offenbar von den liegenden Geſtalten an den mediceiſchen Grabmälern von Michelangelo (in S. Lorenzo zu Florenz) inſpirirt — ſollen die finſteren Mächte verſinnlichen, unter denen der Genius immer zu leiden hat. Aber in der Kompoſition ließ ſich dieſe Beziehung zu jenen Männern nicht wiedergeben, wie auch dieſe ſelber, Jeder an ſeinem vereinzelten Pranger, zu Gruppen nicht verbunden ſind. Der Maler hat ſich mit Inſchriften helfen müſſen, um ſeinen Gedanken — an dem übrigens, was die Auswahl der ſechzehn Märtyrer anlangt, Manches zu beanſtanden wäre — dem Beſchauer mitzutheilen. So iſt dieſer halb geſchriebene, halb gemalte Gedanke ein Zwitterding, an dem das Mißverhältniß zwiſchen Idee und Bild um ſo fühlbarer iſt, als die energiſche faſtige Ausführung ihm den Schein der Realität anlügt. Maleriſcher wenigſtens war eine andere allegoriſche Darſtellung des Künſtlers, „was man mit zwanzig Jahren ſieht": ein Jüngling mit einem Mädchen am Fluſſe, an deſſen anderem Ufer die ſtolzen und fröhlichen Träume der Jugend einen Reigen von duftigen lockenden Geſtalten bilden. Dagegen fand ſich wieder im Salon von 1861 ein wirklich abſcheuliches Bild: das als altes Weib perſonifizirte Elend, wie es blühende Mädchen von der Arbeit weg dem Laſter, das in der Geſtalt eines Verführers auf wildem Geſpann einer in Nacht und Ferne erleuchteten Stadt zujagt, in die Arme treibt; nur noch widerwärtiger durch die derbe und flüchtige realiſtiſche Behandlung.

Ueberhaupt ſind neuerdings derartige Verſuche, durch ſeltſame und räthſelhafte Motive das Auge des Publikums auf ſich zu ziehen,

nicht ſelten. Es gilt eben, aus der öden Menge der in jedem Salon ausgeſtellten Gemälde um jeden Preis hervorzuſtechen. Die Verzweiflung unbemerkt zu bleiben treibt bisweilen auch manche ernſtere Maler, die mit mittelmäßigem Talent fleißige aber charakterloſe Arbeiten, Kirchengemälde und dergl. liefern, jenen gewagten Sprung in ein ungewohntes Gebiet zu machen. Als Beiſpiel hierfür kann Aug. Leloir (geb. 1809) gelten, ein Schüler von Picot, der einmal (ebenfalls im Salon von 1861) drei nackte Kerle einen Klettermaſt hinaufſteigen läßt, die oben hängenden Geldbeutel zu erlangen, wobei ſie denn jämmerlich zu Grunde gehen: die Allegorie des Börſenſpiels. — Zu dieſer Gruppe der Gedankenmaler zählt noch Alexandre Laemlein (geb. 1813), ebenfalls Schüler von Picot (aus Bayern gebürtig, aber naturaliſirt; von ihm auch Wandgemälde in Ste. Clotilde). Seine großen allegoriſchen Kompoſitionen in monumentalem Maßſtabe, mit bravourmäßigem Vortrag und einem gewiſſen Wurf der Bewegung gemalt, wobei übrigens die Form ziemlich in Bauſch und Bogen behandelt iſt, haben eine Zeitlang wenigſtens von Seiten der Kritik eine gewiſſe Anerkennung gefunden. Er legt gar den Viſionen der alten Propheten moderne Gedanken unter, wie er denn aus derjenigen des Zacharias die vier Himmelswinde geſchildert hat als die Vertreter der vier großen Menſchenracen, die auf von feurigen Pferden gezogenen Geſpannen die große Straße des Fortſchritts voranſtürmen (1850, im Muſeum von Rochefort). Oder er ſtellt eine Caritas dar (1846, im Luxembourg), welche ebenfalls die vier Menſchenracen, in vier Kindern verſinnlicht, um ſich verſammelt hat; endlich in einem figurenreichen, abenteuerlichen und verworrenen Bilde die „Muſik“, ſowol ihre modernen Vertreter als ihre Wirkungen in einer unklaren Wechſelbeziehung bunt durcheinandergemiſcht.

Es iſt ermüdend, ſich bei dieſen Ausläufern der idealen Kunſtweiſe aufzuhalten, und doch mußte wenigſtens dieſer, als der Repräſentanten einer ziemlich verbreiteten Gattung, gedacht werden. In ihnen zudem liegt die von allen Idealen entleerte Phantaſie der Zeit unverhüllt am Tage, ſo wie die Tantalusarbeit, womit die neue Kunſt in der nun üppig ausgebreiteten Stoffwelt nach einem neuen Inhalt ſucht, der doch immer wieder ihren Händen entſchlüpft, indem ſie ihn zu greifen meint. Doch muß man zugeben, daß dieſe Mängel, welche dem modernen Idealismus zumeiſt anhaften, weit mehr die franzöſiſche als die deutſche Malerei treffen. Namentlich im idealen Geſtaltenkreiſe zeigt erſtere eine Nüchternheit der Phantaſie und eine Armuth an Erfindung, die gerade das Gegentheil ſind von jenem

schöpferischen Lebensgefühl, womit noch neuerdings deutsche Künstler, wie Rahl und Genelli, ideale Stoffe in geläuterten Formen für unsere Anschauung, ja selbst für unser Gefühl verkörpert haben. Beide haben verstanden, Jeder in seiner Weise, mit dem Adel und Wurf der Gestaltung sinnliche Anmuth zu mischen und sowol in die Darstellung antiker Mythen als in die monumentale Versinnlichung von Ideen den Reiz eines in sich belebten abgerundeten Ganzen zu bringen. Dabei haben beide Eines, was den Franzosen fast durchweg fehlt: den rythmischen Linienfluß und die Wolordnung der Figuren zu schön verbundenen Gruppen. Ueber das Ungelenke der Einzelformen und die Mängel ihrer Durchbildung führen diese ächt künstlerischen Eigenschaften nicht selten hinweg. Andrerseits hat ein Schwind den Schatz der deutschen Mährchenwelt zu heben gewußt und zu Gebilden ausgeprägt, worin sich mit dem zarten Gewebe der lustigen Wesen Humor und derbe Natürlichkeit glücklich verbinden. Hier wie dort bekundet sich die tiefere Idealanlage und der gesundere sachliche Sinn der germanischen Natur, die den innigeren Einklang findet zwischen den Lebensmächten und der Individualität. Daher sind, wenngleich in der Formvollendung die Deutschen hinter den Franzosen zurückbleiben, dennoch ihre Leistungen auf dem idealen Felde von höherem Werth.

Weit weniger fühlbar ist deßhalb auch bei den Deutschen jener weitere Mangel der modernen idealen Kunst, daß sie das Leben der Gegenwart und die wirkliche Welt, worin nun der menschliche Geist sich heimisch fühlt, nur auf Umwegen in sich aufzunehmen vermag, daß sie daher ihre schöne Form gleichgültig bald diesem, bald jenem Stoffe umhängt. Auch letzterem, wie jenen anderen, sind namentlich die obenerwähnten Ausläufer des französischen Idealismus unterlegen.

So trifft dieser in seinen Schwächen mit seinem Gegengliede, der romantischen Malerei, an zwei Punkten zusammen. Denn er setzt wie diese einerseits den Inhalt gegen die Form herab, leidet zum Anderen doch wieder unter einem Ueberschuß des ersteren und artet in beiden Fällen in ein leeres Formenspiel aus. Auf diese beide Richtungen beschränkt wäre wol die französische Malerei ihrem Ableben nahe gewesen. Allein der künstlerische Trieb der Zeit war stark genug, neben ihnen eine dritte fruchtbare Kunstweise zu erzeugen. Diese sucht die Stoffwelt, von der der moderne Geist Besitz ergriffen, mit der Form in einen volleren Einklang zu bringen, daher letztere, um sie zum gesättigten Ausdruck des tiefer gewonnenen Inhaltes zu erheben, allseitig auszubilden und ebendamit die Gegensätze der idealen und romantischen Anschauung in sich zu vermitteln.

Fünftes Buch.

Die Vermittlung der Gegensätze.

Die historische Richtung

und

die Malerei des Julikönigthums.

Erſtes Kapitel.

Die hiſtoriſche Malerei unter Ludwig Philipp und ihr Verhältniß zur Geſittung und Literatur.

1.

Das politiſche und literariſche Leben der Epoche. Das Bürgerthum und die geſchichtliche Denkweiſe.

Die klaſſiſche Kunſtweiſe der David'ſchen Schule hatte unter der Revolution und dem Kaiſerreich mit der allgemeinen Stimmung und, indem ſie den verſchiedenen Staatsformen der Zeit ſich anpaßte, auch mit dem ſtaatsbürgerlichen Leben in tiefer Wechſelbeziehung geſtanden. Während der Reſtauration hatte darauf die romantiſche Schule der geiſtigen Strömung, welche dieſe Epoche charakteriſirt, den bezeichnenden Ausdruck gegeben, aber eher in ſtillem Widerſpruch als in Einſtimmung mit der Regierung, der ja auch jene innere Bewegung entgegenſtrebte. Aus dieſem näheren Verhältniß zu beſtimmten Zeiträumen folgt natürlich nicht, daß beide Kunſtweiſen innerhalb derſelben abgeſchloſſen waren. Schickte die klaſſiſche Malerei ihre Ausläufer bis tief in die Reſtauration, ja ſelbſt über ſie hinaus, ſo erſtreckte die romantiſche mit vollerer Lebenskraft, indem ſie zugleich ein in der Kunſt ſelber berechtigtes Princip der Anſchauung vertrat, bis in das zweite Kaiſerreich ihre Wirkſamkeit. Allein aus dem Schooße jener Zeiten hervorgegangen, hatten beide Kunſtweiſen von ihnen ihren Charakter empfangen und ihnen umgekehrt ihr eigenes Gepräge aufgedrückt. So trugen ſie in ihrem Urſprung wie in ihrer Entwickelung die Merkzeichen derſelben an ſich. Nicht ebenſo war der in der Ingres'ſchen Schule verjüngte Idealismus die Kunſt einer beſtimmten Epoche. Es lag im Weſen deſſelben, von der Realität ſich abzuwenden und in eine den

eigentlichen Lebenstrieben der Zeit entfremdete Geſtaltenwelt zu flüchten. Daher gehen ſeine Fäden, wenn auch die geordneten und ruhigen Zuſtände des Julikönigthums ihrem Laufe beſonders günſtig waren, doch gleichmäßig durch das ganze Gewebe der modernen Malerei, ohne mit einem einzelnen Zeitabſchnitt ſich feſter zu verſchlingen.

Dem geiſtigen wie dem öffentlichen Leben unter dem neuen Königthum gab vielmehr eine eigene Richtung Ausdruck, mit der ſich das gegenwärtige Buch beſchäftigen ſoll. Dieſelbe hat ſich unter dem Namen einer beſtimmten Kunſtweiſe nicht zuſammengefaßt; was ſie kennzeichnet, iſt die Vermittlung der Gegenſätze, welche ſie auf verſchiedene Weiſe vollzieht, und ein tieferes Verhältniß zur Stoffwelt, als der klaſſiſchen wie der romantiſchen Schule eigen war. Vorab tritt ſie zur Geſchichte ſowol der Gegenwart wie der Vergangenheit in nähere Beziehung: ihre Hauptvertreter nach dieſen beiden Seiten ſind Horace Vernet und Paul Delaroche. Neben dieſen nimmt Léopold Robert eine abgeſonderte, aber ebenbürtige Stellung ein; er ebenfalls ſucht die maleriſche Schönheit in der Wirklichkeit, nicht aber in der Geſchichte, ſondern in den letzten großen Zügen des Volkslebens, welche unſere Zeit noch bietet. Um dieſe hervorragenden Talente gruppiren ſich die übrigen Maler, welche, ſei es durch den Inhalt, ſei es durch die Form ihrer Darſtellungen oder durch beides zuſammen, derſelben Richtung beizuzählen ſind. Ihren gemeinſamen Charakter erhalten ſie alſo einmal von der Anſchauung, welche nach einer harmoniſchen Mitte ſucht zwiſchen der Formenſtrenge des Idealismus und der auf den realen Schein ſowie die Farbenſtimmung der Dinge gerichteten Weiſe der Romantiker; zum andern von der tieferen Bedeutung, welche der Inhalt für ſie gewinnt, den ſie in dieſe reicher ausgebildete Erſcheinung faſſen.

Die Einſtimmung, worin die Beſtrebungen der Malerei ſowol mit dem geiſtigen Leben als der Geſittung und dem ſtaatsbürgerlichen Weſen der neuen Epoche ſich finden, beruht auf eben jenen beiden Punkten: auf der Vermittlung der Gegenſätze und der näheren Beziehung — des allgemeinen Geiſtes wie der Kunſt — zur realen Welt der Gegenwart und der Geſchichte. Der Konflikt der die Köpfe und Gemüther vorwärts treibenden Strömung mit dem rückſchleichenden Weſen des bourboniſchen Regimentes war mit der Julirevolution ausgelöſcht. Dieſe führte das Werk des Umſturzes von 1789 weiter, wenn ſie es nicht vollendete. Jene Bewegung, welche ſich mit vernichtender Gewalt gegen die Ueberreſte des

Feudalſtaates und die privilegirte, aber ausgelebte Geſellſchaft richtete, hatte in der furchtbaren Schnelligkeit ihres blutigen Ablaufs nicht Zeit gewonnen in den Geiſtern Wurzel zu faſſen; ebenſowenig konnten unter dem ſtürmiſchen Weltzug des Kaiſerreichs und unter ſeinem despotiſchen Druck die Keime der geiſtigen Freiheit aufkommen, welche die Revolution eben erſt geweckt hatte. Allein in der ſtillen Friedenszeit der Reſtauration und im anreizenden Widerſtand gegen ihr reaktionäres Regiment hatten ſie ſich mit ausbrechender Lebenskraft nach allen Seiten entwickelt und den Boden gleichſam gelockert, um ihn endlich und mit ihm das bourboniſche Regiment zu ſprengen. Dieſen innerlichen und zwingenden Zug der Julibewegung finde ich bei Gervinus treffend hervorgehoben: „Was dieſer Revolution eine ſo furchtbare und unwiderſtehliche Gewalt gab, war eben dies, daß ſie ganz in den Geiſtern und Ideen war, daß ſie ohne vieles abſichtliche Zuthun, ohne den thätigen Willen einzelner Menſchen einer unbekannten, aber unvermeidlichen Zukunft zutrieb, eine innere unangreifbare Macht, die (ſagte Lamennais) das Ergebniß des moraliſchen Zuſtandes der Völker iſt und die Reiche ſtürzt und erhält.“*) Daher auch der plötzliche Ausbruch und der raſche Verlauf des entſcheidenden Kampfes. Wie ihrerſeits die Malerei an dieſem geiſtigen Umſchwung mitarbeitete und ſo auch den äußeren Wechſel der Dinge mit vorbereiten half, haben wir früher geſehen.

Nun alſo ſchien der Zwieſpalt zwiſchen dem ſittlichen Bewußtſein der Nation und ihrer Staatsform ausgetragen. Seine Löſung war die Herrſchaft des Bürgerthums, als deſſen Vertreter Ludwig Philipp auf den Thron der Bourbonen ſtieg. Wol hatten — wie immer — die Arbeiter in Verbindung mit den Studenten und alten napoleoniſchen Soldaten die Barrikaden gebaut, während bedächtig der Bürgerſtand erſt an dem ſchon entbrannten Kampfe ſich betheiligte; allein dieſem vorab ſollte der Sieg zukommen. In der That, auf deſſen Macht ſchien ſeit Jahrhunderten, namentlich aber ſeit 1789, der Lauf der franzöſiſchen Dinge abzuzielen. „Trotz ſeiner Privilegien“, ſo ſchrieb ſchon ein Edelmann Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, „verdirbt der Adel und geht täglich zu Grunde, während ſich der dritte Stand der Vermögen bemächtigt.“ Aber auch in der Bildung ſtand, wie Tocqueville nachweiſt**), ſchon damals Letzterer

*) Gervinus, Geſchichte des 19. Jahrhunderts, 7. Bd., S. 740.

**) L'ancien régime et la révolution, Paris 1856, p. 125.

dem Erſteren gleich. Daher kam es endlich zu dem Ergebniß, das die Revolution von 1789 ins Werk ſetzte und die Julibewegung vollendete: „Das Bürgerthum wurde zum Nebenbuhler, dann zum Feinde des Adels und endlich zum Herren über ihn.“ *) Es iſt natürlich, daß dieſe Macht des dritten Standes in jenen beiden Dingen ſich kundgab, worin er dem Adel den Rang abgelaufen: im Reichthum und in der Bildung oder der Intelligenz. Daher hat auch Guizot gerade auf dieſer doppelten Baſis den Bürgerſtand für den Mittelpunkt des franzöſiſchen Staates erklärt und in ſeiner ſtaatsmänniſchen Thätigkeit Alles verſucht, um dieſes Programm zu verwirklichen. Das Bürgerthum war alſo die eigentliche Seele des Julikönigthums, und ſo der Mittelſtand zum Herren über Frankreich geworden. Wie bezeichnend, daß auf der einen Seite hervorragende Vertreter der Handelswelt, die Périer und Laffitte, andererſeits die Guizot und Thiers an die Spitze des Miniſteriums traten, die Couſin und Villemain in die Pairskammer hinaufſtiegen. Das Ideal der bürgerlichen Gleichheit, das den Franzoſen ſeit 1789 vorſchwebte, war erreicht. Denn der Unterſchied der Stände hat aufgehört, ſobald Reichthum und Intelligenz die einzigen Hebel ſind, welche im Staate und in der Geſellſchaft den Menſchen emporbringen. So ſchien das ſiegreiche Bürgerthum nicht blos die Gegenſätze der letzteren, ſondern auch diejenigen der Regierungsformen zu verſöhnen; das konſtitutionelle Syſtem, das ja nun eine „Wahrheit“ werden ſollte, die Ueberlieferung mit den neuen Anſprüchen und Thatſachen zu vermitteln, der König endlich weiter nichts zu ſein, als wofür ſich Ludwig Philipp ſelber ausgab: der erſte Bürger im Staate.

Bekanntlich war es die Partei der Doctrinäre, Guizot an der Spitze, welche die Herrſchaft des Bürgerthums zum Princip des neuen Staatslebens erhob. Das thaten zwar auch die Liberalen, für deren Haupt und vollſten Ausdruck Thiers gelten kann. Ohne Zweifel aber waren die Grundſätze und Anſchauungen, wovon jene ausgingen, mehr nach dem Sinne des Mittelſtandes und im Geiſte des neuen Königthums. Ihre tiefe Abneigung vor jedem gewaltſamen Wechſel der Dinge, ihr Ziel, durch die Verknüpfung der Ordnung mit der Freiheit beide zu ſichern und in eine ſtetige Bahn der Entwickelung zu leiten, ihr Beſtreben zu dieſem Zweck die neuen Intereſſen und Bedürfniſſe mit den geſchichtlichen Traditionen des Landes in dem ſtreng geregelten Rechtsſtaate zu vermitteln: alle dieſe Züge trafen

*) Tocqueville, a. a. O., S. 207.

mit der Stimmung der beſitzenden Klaſſe zuſammen, die nun endlich das Heft in der Hand hielt. Ausgleichung der Gegenſätze auf friedlichem und geſetzlichem Wege, das war alſo die Parole des neuen Staatsweſens wie der innere Trieb des Geſchlechtes. Die Früchte der Revolution nahm man gern in Empfang, aber von dem Mittel der Erſchütterung, das ſie gereift hatte, wollte man nichts mehr wiſſen; ohne neue Bewegung, in ſtillem gezügeltem Genuß ſollten ſie nun der Geſammtheit, als deren wahren Kern ſich die Bürgerſchaft fühlte, zu gute kommen. In dieſer neuen Ordnung der Dinge war wenig Raum mehr für die revolutionären Köpfe und Charaktere. Die inneren Unruhen und Aufſtände, die republikaniſchen Umtriebe, welche noch die erſten Jahre der Juliregierung mit ihrem dumpfen unheimlichen Lärm erfüllten, verloren ſich allmälig in immer ſchwächere Wiederklänge, wie die letzten Töne einer ausläutenden Feuerglocke; noch einmal, in den Aprilunruhen des Jahres 1834, ſchlugen ſie lauter an, um dann für lange Zeit in dem allgemeinen Verlangen nach Ruhe unterzugehen.

Daher machten auch die Romantiker in der Kunſt und Literatur, welche die Julibewegung als den Sieg ihrer Sache mit Begeiſterung begrüßt hatten, bald die Entdeckung, daß doch das Ergebniß nicht ihnen zu gute kam. Denn die Intereſſen des in allen Dingen bedächtigen und gemäßigten Bürgerthums waren nicht die ihrigen. Die ihre Enttäuſchung nicht verwinden, der neuen Lage ſich nicht anbequemen konnten oder mochten, zogen ſich grollend zurück, ſo Lamartine, der ſeine orientaliſche Reiſe machte, und ſammt ſeinem Anhang V. Hugo. Dieſer gerieth ſchon Ende 1832 mit der Regierung in Konflikt, da er auf deren Befehl gleich nach der erſten Aufführung ſein neues Drama „Le roi s'amuse“ von der Bühne zurückziehen mußte. Leichter fanden ſich die Maler in die neuen Verhältniſſe; Delacroix erhielt, wie wir geſehen, von dem Miniſterium Thiers den Auftrag zu monumentalen Arbeiten, und Scheffer ſtand trotz ſeines alten Karbonarithums mit den Orléans auf dem beſten Fuße. Die Zeit aber, wo die romantiſchen Neuerungen wie ein Ereigniß die Gemüther entflammten und das Publikum in heftig ſtreitende Parteien theilten, war vorüber. Schon das vorige Buch hat gezeigt, wie mit den dreißiger Jahren der einſeitigen Herrſchaft des maleriſchen Princips die ideale Kunſtweiſe ergänzend und beruhigend entgegentrat und ſo die Malerei überhaupt von ihrem leidenſchaftlichen Weſen abließ, dagegen einer maßvollen und vermittelnden Anſchauung ſich zuneigte.

Nicht anders war es in den übrigen Zweigen des geiſtigen Lebens. Die ganze Denkweiſe und Geſittung der Zeit war von demſelben Zuge bewegt wie die Kunſtrichtung, mit der wir uns jetzt beſchäftigen. Zunächſt die Philoſophie. Die ſenſualiſtiſche Lehre des achtzehnten Jahrhunderts hatte den Geiſt ſeines ganzen bisherigen Inhaltes entleert und ihn mit einſeitiger Konſequenz für den bloßen Abdruck ſinnlicher Wahrnehmungen erklärt. Umgekehrt gab ihm nun die eklektiſche Philoſophie, welche die philoſophiſchen Leiſtungen des modernen Frankreichs in ſich zuſammenfaßt und in Couſin ihren vornehmſten Vertreter fand, aus den Schätzen der Vergangenheit ſeinen Reichthum zurück. Couſin entnahm dazu ihren verſchiedenen Syſtemen, namentlich dem neuen deutſchen Idealismus, ſolche Grundſätze, die nicht blos die geiſtigen, ſondern auch die ſittlichen und gemüthlichen Bedürfniſſe ſeines Zeitalters zu befriedigen ſchienen. Wenn gleich der wiſſenſchaftliche Werth dieſer Lehre gering war, ſo hat ſie doch die Bedeutung, dem zeitgenöſſiſchen Geſchlechte eine Fülle von Ideen, wonach es ſich ſehnte, zugebracht, ihm die Geſchichte der Philoſophie erſchloſſen und nicht blos ſeinem Verſtande, ſondern auch ſeinen Gefühlen — indem Couſin die innere Uebereinſtimmung der Vernunft mit der Empfindung darzuthun ſuchte — mit einem tieferen Inhalt neue Impulſe gegeben zu haben. Auch ſie vermittelte ſo die Gegenſätze, ſowol der verſchiedenen philoſophiſchen Forſchungen, als die Konflikte des Geiſtes mit dem Herzen, des Individuums mit der Welt, worin die romantiſche Anſchauung befangen war. Zugleich vertrat ſie die Sache des Bürgerthums, indem ſie ſeiner Intelligenz den angemeſſenen Ausdruck und dem liberalen Princip eine wiſſenſchaftliche Form gab. So war ſie die eigentliche Philoſophie des Julikönigthums, wie etwa eine Zeitlang das Hegel'ſche Syſtem in Preußen die offizielle Lehre geweſen. Ihrerſeits eröffnete die literariſche Kritik in Villemain ein unparteiiſches und daher tieferes Verſtändniß ſowol der ausländiſchen Literatur als der eigenen franzöſiſchen der früheren Jahrhunderte (namentlich des achtzehnten); nicht, wie die Romantiker, mit einſeitiger Vorliebe für eine beſtimmte Epoche, ſondern mit feinem empfänglichem Sinn für die Werke der verſchiedenen Zeiten und ihren Zuſammenhang mit dem geſammten Kulturleben. Dieſe Kritik führte tiefer in den Geiſt der Zeiten ein, weil ſie mehr an das Ganze als an das Detail ſich hielt und die Werke aus ihrem eigenen Charakter und dem Weſen der Epochen zu begreifen ſuchte. Auch Sainte-Beuve trieb ſie in dieſem Sinne unter die Juliregierung und begab ſich der heftigen Zu- und Abneigungen, die

ſeine romantiſche Periode gekennzeichnet hatten. Zu weit gingen freilich Villemain ſowol wie er in dieſer kühlen Würdigung, die nicht ſelten verſäumte ſich in ein ſicheres und entſcheidendes Ergebniß zuſammenzufaſſen. Allein dies iſt nicht minder charakteriſtiſch für jene Epoche, die gern in allen Dingen eine maßvolle Mitte einhielt und auf den Kampf die Verſöhnung folgen ließ. So nahm Villemain auch den literariſchen Fehden der Zeit gegenüber eine mittlere Stellung zwiſchen den Romantikern und Klaſſikern ein, wie er denn, nach dem Ausdruck Chateaubriand's, die gute klare Form der alten Schule mit den Ideen der neuen verband. Was endlich ihm ſowol als Couſin ſo großen Einfluß auf die Zeitgenoſſen verſchaffte, das war ihr redneriſches Talent, die vollendete Sprache, die Gabe lebendiger Darſtellung. Die Wiſſenſchaft führte ihre Ergebniſſe in weitere Kreiſe und in's Leben über, indem ſie mittels einer leichten künſtleriſchen Form an die Intelligenz der gebildeten Mittelklaſſe ſich wandte. —

Auch in der Dichtung blieb die Vermittlung zwiſchen der klaſſiſchen und romantiſchen Weiſe nicht aus. Die poetiſchen Kräfte, welche dieſe Rolle übernahmen, indem ſie auf die künſtleriſch durchgebildete Darſtellung eines bedeutungsvollen, die Seele ergreifenden Inhaltes den Nachdruck legten, waren namentlich C. Delavigne und A. de Vigny, den man nicht ohne Weiteres, wie gewöhnlich geſchieht, den Romantikern zuzählen kann. Der Poet aber der Gegenwart, der das Leben der eben zur Herrſchaft gelangten Mittelklaſſe in ſeinen guten wie in ſeinen ſchlimmen Zügen ſchilderte, war Scribe. Ein Talent zwar von leichterem Schlage und flüchtiger induſtrieller Fruchtbarkeit, allein von einer unbeſtreitbaren dramatiſchen Stärke, die ihn befähigte, das Weſen und Treiben der franzöſiſchen Geſellſchaft unter der Juliregierung zu einem in ſeiner Art muſtergültigen Ausdruck zu bringen.*) Auf dieſe Dichter komme ich noch ſpäter zu reden, da jene mit Delaroche, dieſer mit H. Vernet mancherlei Berührungspunkte bieten.

Seltſam übrigens, daß, wenn wir dieſe ganze geiſtige Bewegung überblicken, nur der einzige Scribe ſich näher und eingehend mit der Gegenwart beſchäftigt. Alle machen ſich mehr mit der Vergangenheit zu ſchaffen, als mit dem Mächten und Intereſſen, welche ihre eigene Zeit in Bewegung ſetzen. Selbſt die Doctrinäre, die doch als Staatsmänner vorab

*) Vergl. den trefflichen Eſſay über Scribe und ſeine Schule in den „Studien zur franzöſiſchen Literatur- und Culturgeſchichte“ von Kreyßig, Berlin 1865.

mit ihrem Jahrhundert zu thun hatten, zeigen dieſen rückwärts gewendeten Zug. Die engliſche Staatsverfaſſung iſt das Muſter, das ſie, aus ſeinem organiſchen Zuſammenhang losgelöſt, für ihr eigenes Land unermüdlich aufſtellen; was dieſes ſelber betrifft, ſo ſind ſie emſig bemüht die neue Zeit an die Geſchichte der frühern Jahrhunderte wieder anzuknüpfen und ſo in ihrer Weiſe jene Kette der Jahrhunderte herzuſtellen, die ſchon den Bourbonen am Herzen lag. Nicht, daß ſie ſich wie dieſe zurückgebogen hätten im Sinne einer reactionären Strömung. Aber ſie widerſtanden doch — man kennt die „Politique de résistance“ von Guizot — dem bewegteren Zug der Gegenwart, um das öffentliche Leben aus den ſtürmiſchen Wogen der Revolution in das ſtille Fahrwaſſer der Ueberlieferung einzulenken. Das franzöſiſche Volk, ſo meinten ſie, müſſe zu ſeiner Vergangenheit ſich wiederbekennen, und die Geſellſchaft zwar die Früchte der Revolution ſich aneignen, aber zugleich ihre Entwickelung an der Hand der Geſchichte da wieder aufnehmen, wo ſie mit dem Umſturz von 1789 abgeriſſen war. Die Vergangenheit war es auch, die Geſchichte der Philoſophie, aus der ſich die eklektiſche Lehre ihre Kräfte holte, die Geſchichte der Literatur endlich, deren Schätze die Kritik in Villemain aufdeckte, ohne ſich auf das eigene literariſche Leben des Zeitalters tiefer einzulaſſen. Eine Wünſchelruthe ſchien dies geiſtig rührige Geſchlecht zu beſitzen, um das verborgene Gold in den Schachten früherer Jahrhunderte aufzufinden, aber über dem Graben nach demſelben kaum ein Auge zu haben für die Silber- oder Erzadern, welche durch das Geſtein ihrer eigenen Zeit zogen.

Die Geſchichte, ihre Erforſchung und ihre Schilderung: das war in der That das Feldzeichen, darum ſich die fähigen Köpfe wie die produktiven Talente der Zeit zu gegenſeitig ſich anregendem und ſteigerndem Wirken vereinigten. Mit welchem Eifer ſchon unter der Reſtauration die Geſchichtsforſchung betrieben worden, wie mit ihr eine Richtung der romantiſchen Schule Hand in Hand gegangen, hat das dritte Buch gezeigt. Zwar nahm das Julikönigthum einen Theil der beſten Kräfte, wie Thiers, Guizot und Villemain, für das öffentliche Leben in Anſpruch. Allein erwies ſich ſchon hierin die hiſtoriſche Betrachtungsweiſe als ein beſtimmendes Element der Zeit, ſo blieb außerdem der andere Theil bei der Wiſſenſchaft und Literatur, während zugleich jene, ſo oft die Politik ihnen dazu Muße ließ, ihre Studien wieder aufnahmen.

Doch iſt ein Unterſchied zwiſchen der Geſchichtſchreibung, welche ſich mit der romantiſchen Periode der Reſtauration berührt, und derjenigen, welche die

Vermittlung der Gegensätze unter der Juliregierung vorbereitet oder in diese selber hineinfällt. Erstere, als deren mustergültiges Beispiel Barante gelten kann (vergl. S. 269), versenkte sich gleichsam in die vergangenen Zeiten und wollte ihre Ereignisse bis in die Detailzüge und ihre äußere Hülle ausmalend erzählen, wie ein zeitgenössischer Beobachter; sie flüchtete aus der kahlen Gegenwart in die bunte Welt der Vergangenheit. Anders natürlich die Historiker, welche in der früheren Geschichte die Fäden und Beziehungen suchten, die in die neue Zeit herüberreichen. Sie wollten die Vergangenheit schildern nicht blos in ihrem eigenen Leben, sondern auch als die Grundlage der Gegenwart oder in ihrer für die letztere lehrreichen Entwickelung des Staatslebens. Unstreitig drangen sie so tiefer ein in den bewegenden Geist der Zeiten und faßten ihre großen entscheidenden Züge, während sie zugleich ihr der modernen Zeit zugewendetes Antlitz zeigten. In diesem Sinne schrieb Guizot seine Geschichte der englischen Revolution — schon vor ihm hatte Villemain die Geschichte Cromwells geschildert —, da ihm das englische Staatswesen das beste Muster schien für sein Ideal des modernen Rechtsstaates; aus demselben Gesichtspunkte hielt er Ausgangs der zwanziger Jahre seine Vorlesungen über die Geschichte der Civilisation seit dem Untergange des römischen Reiches. Auch legte er den Grund zur allseitigen Durchforschung der französischen Geschichte, indem er die Sammlung der Denkschriften zu derselben herausgab und als Kultusminister eine Veröffentlichung der Quellenschriftsteller, die alle Perioden der französischen Geschichte in sich faßt, anregte und leitete. Dabei versäumte er nicht auf die noch erhaltenen französischen Alterthümer ein besonderes Augenmerk zu richten und ernannte hierzu eigens einen Generalinspektor. Mit verwandter Auffassung, wenn auch mit anderer politischer Gesinnung, schilderte Mignet in seinem Werke über die französische Revolution die großen Züge ihrer politischen Entwickelung und den parlamentarischen Kampf der Parteien. Wenn aber Guizot wie Mignet über der Darstellung der leitenden Ideen die eigentliche Erzählung, die künstlerische Gestaltung der geschichtlichen Vorgänge zu vollen Lebensbildern vernachlässigen: so fand sich dagegen in Augustin Thierry (vergl. S. 275) das größere Talent, das beides zu vereinigen und in dem deutlichen farbenreichen Gemälde der Zeiten und Ereignisse zugleich die inneren bestimmenden Züge auszusprechen wußte. So hält er die richtige Mitte ein zwischen jener mehr romantischen und der politischen Geschichtschreibung, beide glücklich verbindend. Nach seiner „Eroberung Englands durch die Normannen"

ſchrieb er die Geſchichte der Entſtehung und Entwickelung des dritten Standes. Das Werk zeigt ſchon durch ſeinen Gegenſtand, wie die Geſchichtsforſchung unter der Juliregierung mit der Strömung des allgemeinen Lebens ging, wenn es auch erſt nach dem Sturz derſelben (1853) erſchien. Daß insbeſondere die Darſtellungsweiſe Thierry's mit der Geſchichtsmalerei ſich näher berührte, als diejenige Guizots, begreift ſich leicht, und in der That werden wir in Delaroche eine gewiſſe Verwandtſchaft mit jenem finden, ſo weit überhaupt eine ſolche auf verſchiedenen Gebieten möglich iſt. Thiers endlich erzählte eingehend die Geſchichte der Revolution und des Kaiſerreichs in friſcher, die Ereigniſſe lebendig vergegenwärtigender Schilderung. Er nimmt ſo zu Mignet ein ähnliches Verhältniß ein wie Thierry zu Guizot, nur daß er jenen weder in der Tiefe der hiſtoriſchen Einſicht und in der Weite des Umblicks, noch in der Gabe künſtleriſcher Anordnung erreicht.*)

Die geſchichtliche Richtung der Malerei, der ſich namentlich unter dem Julikönigthum ein großes Feld eröffnete, lehnte ſich natürlich an alle dieſe Hiſtoriker an, denn bei ihnen fand ſie ihre Stoffe ſchon in einer deutlich ausgeprägten, der Phantaſie entgegenkommenden Form. Auch in der Auffaſſung des geſchichtlichen Lebens ſtand ſie mit denſelben in einem gewiſſen Zuſammenhang. Es kam ihr nicht blos wie den Romantikern auf die maleriſche Außenſeite und den leidenſchaftlichen oder tragiſchen Inhalt an, ſondern zugleich auf die großen Momente, welche den Charakter und das Schickſal einer Epoche beſtimmen und in ſich den Kampf zweier Weltmächte oder den Konflikt einer abgängigen mit einer neu ſich bildenden Staatsform zu erſchütternden Ereigniſſen zuſammenfaſſen.

Es iſt merkwürdig zu ſehen, wie faſt alle jene Beſtrebungen neben ihrem eigentlichen Zweck noch ein anderes Ziel im Auge haben, wodurch ſie mit ihrem Zeitalter in nähere Beziehung treten: die Erhebung des Mittelſtandes, des Tiers-état zur beſtimmenden Macht im modernen Staate. Darauf ſchien jenen Hiſtorikern die ganze Geſchichte des Landes in ſtetem Fortſchritt hinzuarbeiten. Wie Guizot auf dieſer Bedeutung des Mittelſtandes ſein politiſches Syſtem aufbaute, iſt ſchon bemerkt; auch Thiers fand in ihm den wahren Mittelpunkt des konſtitutionellen Staatslebens; Mignet ließ den Liberalismus des Bürgerthums als die bewegende

*) Vergl. in Julian Schmidts Geſchichte der franzöſiſchen Literatur ſeit 1789 den trefflichen Abſchnitt über die hiſtoriſche Schule.

Seele der Revolution erſcheinen und brachte damit dieſe ſelber wieder zu Ehren; Thierry endlich ſuchte die ganze franzöſiſche Geſchichte als die Entwickelung zur Freiheit und Macht jenes Standes zu begreifen. Das Julikönigthum ſchien alſo das Räthſel gelöſt zu haben, das Frankreich ſeit Jahrhunderten in Gährung erhalten und den Sturz der Bourbonen ſowol als der Republik und des Kaiſerreichs herbeigeführt hatte. Wenn auch der Idealzuſtand von geordneter Freiheit und Wolfahrt, den man von der neuen Wendung der Dinge erwartete, noch nicht erreicht war, ſo meinte man doch ihm nun auf dem kürzeſten Wege entgegenzugehen. Allein haben wir bisher nur die Lichtſeiten der Juliepoche betrachtet, zu denen auch der Aufſchwung, den in ihr die geſchichtliche Malerei nahm, gehört: ſo läßt ſich doch die dunkle Seite um ſo weniger überſehen, als ſie ſchließlich in dem Ausbruch der Februarrevolution und dem plötzlichen Untergang des Bürgerkönigthums als die ſtärkere ſich erwieſen hat.

In Wahrheit bewährte ſich der Mittelſtand als die intelligente und lebensfähige, den Staat bildende und erhaltende Kraft nicht, wofür ihn jene Hiſtoriker gerne ausgegeben hätten. Den Händen des klugen Orléans, der den übrigen Mächten gegenüber nicht als der Erwählte des Volkes, ſondern als der angeſtammte Erbe der Bourbonen den Thron einnahm, überließ er von vornherein die Zügel, die jener zu ergreifen den Willen ſowol wie die Gewandtheit hatte. Erhaltung des Friedens nach Außen, der Ordnung im Inneren, das waren die Grundſätze, welche die neue Regierung proklamirte, denen ſie zudem die ſtolze Fahne vorantrug, worauf ſie die Worte Geſetz und Freiheit als ihre Parole geſchrieben hatte. Was ſollte das Bürgerthum mehr wünſchen, dem es vor Allem darauf ankam, in ſeinem Wolſtand, in Handel und Induſtrie ſich von den Schlägen des Umſturzes zu erholen? Der Mittelſtand hat immer ſeinen Sinn auf Beſitz und Erwerb gerichtet, zumal der franzöſiſche, dem bei ausgebildeter Genußfähigkeit zugleich die Centraliſation alle Mittel des Genuſſes bietet. Sich des Gemeinweſes thätig anzunehmen, erſchien ihm bald als eine Laſt, die er ſich um ſo lieber von einer ſtärkeren Fauſt abnehmen ließ, als ihm das Schreckgeſpenſt der Revolution noch lange vor den ängſtlichen Augen ſchwebte. Vollends nach den Aprilunruhen kam Abſpannung und Gleichgültigkeit gegen die öffentlichen Dinge in die Gemüther; von den beiden Eigenſchaften des Reichthums und der Intelligenz, auf welche Guizot die Macht des Bürgerthums gründen wollte, lag dieſem bald nur die erſtere am Herzen. Kaum, daß die Septembergeſetze ſeinen Unwillen erregten.

Als dann die Einnahme von Konſtantine dem nie ganz eingeſchläferten militäriſchen Ehrgeiz der Nation eine Genugthuung gab und die Thronrede bei der Eröffnung der Kammern von 1837 den inneren und äußeren Frieden des Landes ſowie die Vermehrung der Einnahmen hervorhob, da ließ es wieder der Regierung ganz freie Hand, froh, ſeinen Privatintereſſen ſorglos ſich hingeben zu können. Das Miniſterium Guizot endlich, das ſeit 1840 mit der Eigenwilligkeit doctrinärer Ueberzeugung den Staat lenkte, nach Außen den Frieden um jeden Preis bewahrte, im Inneren wol mittels des Bürgerthums, aber nicht mit ihm regieren wollte (ſo verſtand ſchließlich Guizot die Herrſchaft deſſelben), daher die öffentliche Meinung, wo ſie ſich noch äußerte, unbeachtet ließ — es war das Syſtem, das der Stimmung wie dem politiſchen Vermögen der mittleren beſitzenden Klaſſen entſprach.

In dieſen alſo griff die Erſchlaffung des ſtaatsbürgerlichen Sinnes, der unter der Reſtauration erwacht und allmälig erſtarkt war, bald genug wieder um ſich. Fand doch Barbier (vergl. S. 203) ſchon in den erſten Jahren der Juliregierung hinreichend Gelegenheit, die niedrige Geſinnung zu geißeln, womit man ſich einerſeits zu den öffentlichen Stellen drängte, andererſeits von dem verderblichen Zuge verfeinerter Genußſucht fortreißen ließ. Das neue Königthum war ſchlau genug, dieſe Stimmung auszubeuten, und wie den Mittelſtand im Ganzen durch ſein Programm, ſo ſeine namhaften Vertreter durch allerlei Begünſtigungen für ſich zu gewinnen. Das verdeckte Korruptionsſyſtem iſt bekannt, mit dem die Juliregierung einen guten Theil der Kammer auf ihre Seite brachte, ſo die Oppoſition abſchwächte und einer miniſteriellen Mehrheit ſich verſicherte. Die ſkandalöſen Proceſſe in den letzten Jahren vor 1848 wegen Unterſchleif und Beſtechung waren ein deutliches Zeichen, von welchen Grundſätzen die höheren Klaſſen geleitet waren und wie es in ihnen zuging. Merkwürdig, wie Ludwig Philipp ſelbſt, der ſonſt ſo bedächtige Fürſt, ebenfalls zu dieſer Geldgier offen ſich bekennen mochte, indem der reiche Mann die Ausſtattung ſeiner Kinder dem Lande auflud. Die Zeit kehrte nun wieder, wo ſich, wie im achtzehnten Jahrhundert, die großen Vermögen bildeten, nachdem die Revolution und das Kaiſerreich den Beſitz zerſplittert und zum Theil vernichtet hatten. Bald machten die großen und kleinen Finanzmänner eine eigene Klaſſe aus, worin die Macht des Bürgerthums wenn nicht geradezu verkörpert, doch zu gipfeln ſchien, und die zum Mittelpunkt der Welt das Börſenſpiel machte, das allen Intereſſen, allen Ereigniſſen ihren in Zahlen notirten Werth gab. Es iſt wahr, daß

unter Ludwig Philipp Handel und Induſtrie einen noch größeren Aufſchwung nahmen, als unter der Reſtauration, daß ſomit Frankreich in dem ſchnellen und glücklichen Laufe, den gerade nach dieſer Seite hin das Jahrhundert genommen hat, keineswegs zurückblieb. Aber es war nicht die Maſſe des Bürgerthums, welche zu Vermögen und Wolſtand kam, nicht die kleinen Geſchäftsleute, unter denen ſich eine gewiſſe Wolhabenheit gleichmäßig ausgebreitet hätte. Vielmehr floß durch die großen Unternehmungen das Geld in einzelne Hände zuſammen, während Jene mühſam ſich fortſchafften und wenn ſie nicht zu Grunde gingen, über den Erwerb ihres Bedarfes kaum hinauskamen. Man ſieht, worauf alſo die Herrſchaft des Mittelſtandes hinauslief: einmal auf den Reichthum und Luxus einzelner Privatmänner, zum Anderen auf eine von der Regierung begünſtigte Beamtenklaſſe, die ſich gleichfalls zwiſchen jenen beiden Polen des geſellſchaftlichen Leben bewegte.

Wir haben ſchon früher, gelegentlich der romantiſchen Schule, geſehen, wie dieſe Lage der Verhältniſſe auf die Entwickelung der Genremalerei zurückwirkte und ihre Werke als Schmuck der koſtbaren Wohnungen im Werth ſteigerte; wie daher die Reizmittel der Behandlung, worin ſich z. B. Roqueplan und E. Iſabey hervorthaten, einem äſthetiſchen Bedürfniß jener Kreiſe entgegenkamen. Auch der Ausbildung der Landſchaft, welche in die dreißiger Jahre fällt, ſind jene Zuſtände zu gute gekommen. In der Literatur aber war es insbeſondere der Roman, der nun in Frankreich die große Rolle ſpielte, zu der er in unſerem Jahrhundert gekommen iſt. Die Erſchlaffung des öffentlichen Lebens im Innern wie nach Außen — da in den Beziehungen zu den übrigen Mächten die Regierung den Frieden um jeden Preis erhielt — und die ſchon durch die romantiſche Dichtung überreizte Einbildungskraft: dies in Verbindung mit jenem Drang, welcher neben den realen Neigungen das Zeitalter bewegt, in einer Phantaſiewelt die wildeſten Träume des Herzens, alle Bedürfniſſe einer verfeinerten Sinnlichkeit befriedigt zu ſehen, trieb die bändereiche Romanliteratur hervor und verſchaffte ihr raſch in allen Schichten der Bevölkerung eine unerhörte Verbreitung. Diesmal hat die Malerei eine verwandte Erſcheinung nicht aufzuweiſen. Höchſtens, daß ſich in ihr einzelne Züge finden, welche ſie mit jener Literatur gemein hat; wie die feine Beobachtung des Details ſowol in der Schilderung des Seelenlebens als in der äußeren Zeichnung der Dinge und Perſonen, wodurch z. B. Balzac ſich auszeichnet und bisweilen in das Gebiet der Malerei geradezu übergreift; oder

die ächt künſtleriſche Geſtaltung, welche dem großen Talent der George Sand nicht ſelten in der Darſtellung eines noch naiven Naturlebens gelingt. Namentlich unter der Juliregierung fand der Roman ſeine Stärke darin, die ganze Vergangenheit und Gegenwart mit den tollſten Einfällen einer fieberhaft angeſpannten Erfindung zu miſchen und ſo das Scheinbild einer unmöglichen Wirklichkeit zu erzeugen. Das konnte natürlich der bildenden Kunſt nicht beifallen. Auch vermochte ſie nicht dem Roman auf jenes andere Gebiet zu folgen, worin derſelbe mit den Auswüchſen der Romantik die realen Intereſſen des Jahrhunderts zu verbinden ſuchte. Es iſt dies die Behandlung der modernen ſocialen Frage und die Schilderung der heutigen Geſittung; das Feld alſo auf dem die Zeit ihren eigentlichen Gährungsprozeß durchmacht. Hier ſpielen jene verwickelten und ſtets wechſelnden Verhältniſſe, welche ſie in einer unfertigen Mitte halten zwiſchen abgängigen und neuen Kulturformen, der heiße Kampf der geſellſchaftlichen Gegenſätze ſowie die theoretiſchen Erörterungen, womit ſie ſich abquält um eine andere ſociale Ordnung herbeizuführen. Wenig weiß die bildende Kunſt mit dieſen Zügen unſerer Epoche anzufangen. Darum wird ſie nur um ſo mehr einerſeits in der Genremalerei in den abgelegenen Kreis eines noch ungebrochenen Landlebens und in die Ferne zu maleriſchen Naturſtämmen getrieben, andererſeits zur geſchichtlichen Darſtellung der Vergangenheit.

Dennoch berührt ſie ſich bei dieſer Flucht aus der Gegenwart mit der Romanliteratur in einem Punkte. Unbefriedigt von der thaten- und ereignißloſen Proſa der Zeit, ſuchen beide eine bewegtere, auch in ihrem äußeren Verlaufe ſtürmiſche Wirklichkeit auf. Höchſtens in den Feldzügen gegen die Araber bietet die Zeitgeſchichte dem Künſtler greifbare Züge und maleriſche Vorwürfe, die denn auch H. Vernet mit geſchickter Hand herausgegriffen hat; aber nur von ferne ſpielt die eigentliche Lebenskraft des Jahrhunderts in dieſe kleinen Epiſoden der modernen Völkergeſchichte. Und doch kann der Franzoſe Handlung und Kampf in ſeinen nationalen Leben auf die Dauer nicht miſſen. Wenn auch die Klaſſe, welcher die neue Ordnung der Dinge Reichthum und Ehren zubrachte, mit der gewundenen Friedenspolitik der Regierung ſich einverſtanden erklärte: ſo war doch die größere Menge der dieſe Vortheile nicht zufloſſen mit jenem ängſtlichen Regiment unzufrieden, das den militäriſchen Ruhm der Nation kürzte und alle Aufregungen, alle Hoffnungen auf einen Wechſel niederhielt. Eine Art Erſatz für dieſen Mangel mußte das Julikönigthum dem Volke bieten. Es iſt höchſt wahr-

ſcheinlich, daß zunächſt aus dieſem Geſichtspunkte Ludwig Philipp den Gedanken faßte, der Nation durch die Kunſt ihre ruhmvolle Vergangenheit vorzuhalten und ſie ſo über die Armſeligkeit der Gegenwart hinwegzutäuſchen. Auch inſofern traf er hiermit ein weſentliches Bedürfniß der Zeit, als doch im Ganzen die Friedensſtimmung, die ruhige Entwickelung der neuentdeckten Kulturquellen und die beſchauliche Betrachtung der Geſchichte die Thatenluſt überwogen. Und endlich, wenn das neue Geſchlecht und namentlich der nun herrſchende Mittelſtand neben dem materiellen Genuß des Lebens nach dem feinen perlenden Schaumwein geiſtiger Bildung verlangte, ſo bot ja die Malerei, indem ſie die großen Züge der nationalen Vergangenheit ſchilderte, Beides in Einem: einen den Geiſt anregenden Inhalt in gefälliger, die Sinne anſprechender Form. Zugleich erhielt ſo die monumentale Kunſt einen neuen Boden, auf dem ſie eine neue Blüte treiben konnte. Wenn die Zeit ſelber an ſolchen Idealen arm war, die zu ihrer Verkörperung im Bilde nur auf die Hand des Künſtlers warten, ſo trat ja nun an deren Stelle die eigene Geſchichte, das reale Daſein des menſchlichen Geiſtes. Man kam zur Einſicht, daß im Lauf der Völkergeſchichte ſich deſſen wahre Kraft offenbare, und daß die Gegenwart erſt durch den lebendigen Zuſammenhang mit der Vergangenheit im rechten Lichte erſcheine. Alſo ließen ſich, ſo dachte man, in der Schilderung großer geſchichtlicher Ereigniſſe die geſtaltenden Mächte des menſchlichen Daſeins zur Erſcheinung bringen; und dies iſt ja die eigentliche Aufgabe der monumentalen Kunſt. Endlich konnte auf dieſe Weiſe ein tieferes Bedürfniß des modernen Geiſtes befriedigt werden. Indem er nämlich die geſchichtliche Realität in den freien Schein der Kunſt erhebt, findet er in den eigenen Thaten und Schickſalen der menſchlichen Geſellſchaft die Ideale und die Götter, die er früher in einem überſinnlichen Jenſeits geſucht hatte. Damit aber thut er den erſten entſcheidenden Schritt vollſtändig Herr ſeiner ſelbſt und der Welt zu werden. So glänzend aber dieſe Ausſichten ſind, die ſich von allen Seiten der Geſchichtsmalerei eröffneten: es wird ſich zeigen, daß auch ſie an jenen Schwächen des Zeitalters leidet, welche die Kehrſeite dieſer günſtigen Bedingungen bilden.

Die Kunſt blieb natürlich, indem ſie der Vergangenheit ſich zuwendete, doch der Ausdruck ihrer Zeit. Eben dieſe Einkehr, dieſer Rückblick in vergangene Epochen waren ja ganz nach dem Sinne und den Wünſchen des Bürgerthums; ſich deren ſtürmiſche Kämpfe und Verwicklungen vor Augen zu halten, während die Gegenwart als ihr glückliches Ergebniß ruhig ver-

lief, erschien ihm eben so lehrreich und nützlich, als es ungefährlich war. Zudem war das historische Interesse und Verständniß auch in den weiteren Kreisen der Gebildeten geweckt. Dazu hatten schon am Vorabend der Julirevolution die gleichzeitigen Vorlesungen von Cousin über die Geschichte der Philosophie, von Villemain über diejenige der französischen Literatur und von Guizot über den Entwickelungsgang der Civilisation, sowie der allgemeine und entschiedene Beifall, der ihnen wurde, das Ihrige gethan. Rasch gingen nun unter der Juliregierung die Ergebnisse der Forschung und Wissenschaft, indem sie Gemeingut wurden, wie in das Leben so in die Kunst über. Daher aber klebten der letzteren Etwas von dem kühlen und überlegten Wesen an, das jene Periode der Reflexion und gemäßigten Bildung — auch im Staatswesen — kennzeichnet. Der Zusammenhang der Kunst mit dem Leben war durch den Umweg der Geschichte vermittelt; und wenn nun die Gegensätze sich ausglichen, der Stoff eine größere Bedeutung erhielt und mit der Form eine innigere Verbindung einging, so geschah das vorzugsweise auf der blassen Folie der Vergangenheit.

2.

Das Museum von Versailles.

Schon unter der Restauration hatte, abgesehen von den Leistungen der Lyoner Schule und dem historischen Sittenbilde der Romantiker, die Geschichtsmalerei ihren Lauf begonnen. Wir haben gesehen, wie es schon den Bourbonen darum zu thun gewesen, die Vorfahren ihres Hauses verherrlicht und die frühere Geschichte Frankreichs in ihrem Glanz und ihrer Bedeutung wieder anerkannt zu sehen. Daher ließen sie auch an den Louvreplafonds bedeutende Momente aus der französischen Kulturentwickelung und Geschichte darstellen. Und schon verwendeten sie hiezu neben den älteren Meistern einzelne der jüngeren Talente, die entweder mehr zu der romantischen Weise hielten oder zwischen ihr und der idealen Anschauung eine Vermittlung anstrebten. Zu ihnen gehörten der schon besprochene Dévéria, dann Steuben, Schnetz, H. Vernet und Cogniet, von denen in diesem Buche die Rede sein wird. Ein merkwürdiges Vorspiel aber zu den Bestrebungen des Julikönigthums ist die Bilderfolge, welche Ludwig Philipp noch als Herzog von Orléans am Beginn des Jahres 1830 anlegen ließ, um die vornehmsten Ereignisse zu schildern, deren Schauplatz sein Herzogssitz, das Palais royal, seit seiner Gründung durch Richelieu bis auf die da-

malige Zeit geweſen. Es war ihm vergönnt als König das Unternehmen zu Ende zu führen. Zum größeren Theil übertrug er die Aufgabe den jüngeren Künſtlern, den E. Dévéria, Ary Scheffer, A. Johannot, Steuben, J. Vernet, doch ließ er auch Einiges von den Aelteren, den Drolling, Gaſſies, Goſſe und Heim ausführen. Manche der Bilder hat das Jahr 1848 bei der Zerſtörung des Schloſſes vernichtet; das Uebrige iſt, ſoviel ich weiß, in das Muſeum von Verſailles gekommen.

Indeſſen waren die geſchichtlichen Vorwürfe, welche die Bourbonen und der Herzog von Orléans der Kunſt gaben, mit wenigen Ausnahmen derſelben nicht günſtig. Abgeſehen von allerlei Motiven, die ſich weit faßlicher durch das Wort als die maleriſche Erſcheinung ausdrücken laſſen, hatte man eine Vorliebe für die Schilderung von Vorfällen, deren Bedeutung auf leeren Ceremonienpomp und friedliche Staatsaktionen hinauslief. In ſolchen Bildern iſt, bei der Geringfügigkeit des Inhalts, das Gepränge der hiſtoriſchen Figuren und Kulturformen nichts weiter als ein buntes Maskenſpiel. Doch bald ſollte ja die Zeitgeſchichte einen Aufſchwung nehmen und, wie es ſchien, der Kunſt eine neue und fruchtbare Anregung geben. Nachdem der Juliaufſtand die matte Alltäglichkeit des alten Regiments durchbrochen, aus der thatkräftigen Erhebung des Volkes das konſtitutionelle Königthum als der Ausdruck des Nationalwillens hervorgegangen war, da ſchien ebenſoſehr der Nation wie dem König daran gelegen, dieſe bedeutſamen Vorgänge durch die Malerei dargeſtellt zu ſehen. Und ſo wurde denn jedes, ſelbſt das geringſte Ereigniß, das auf die Ernennung Ludwig Philipps Bezug hatte — zum größten Theile in Bildern von monumentalem Maßſtabe — verherrlicht. Allein nun zeigte ſich auf's Neue die erlahmende Ungunſt der modernen Lebensformen, der Erſcheinungsweiſe des Jahrhunderts. Selbſt der Aufruhr des Volkes, der Straßenkampf — dem auch H. Vernet eine Scene entnahm — ließ ſich nicht recht maleriſch an; denn hier ſteht nur die zügelloſe Maſſe im wilden Ausbruch der Leidenſchaften vor Augen, wogegen der große Zweck, für den ſie ficht, nicht zum Ausdruck kommt. Weit ſchlimmer aber wurde es mit der künſtleriſchen Darſtellung, als die neue Regierung die breite Proſa ihrer halbbürgerlichen halb königlichen Exiſtenz, alle Akte ihrer Inſtallirung und die abſtrakten Einrichtungen der neuen Friedensära durch die Kunſt gleichſam regiſtriren ließ. Vornehmlich waren es die Akademiker vom alten Schlage der David'ſchen Schule, in deren Hände dieſe Aufträge kamen; es läßt ſich denken, wie die portraitartigen Figuren, im offiziellen Koſtüm

und in der mageren Beziehung ceremonieller Verhandlungen feſtgehalten, in der ſteifen Langeweile klaſſiſch-theatraliſcher Würde ſich ausnehmen.*) Kommen dieſe Werke auf eine ſpätere Zeit, ſo wird ſie ſtaunen, daß es der unſrigen beifiel, die Armuth und Verkehrtheit ihrer äſthetiſchen Erſcheinung ſich gar durch eine im ſchlimmſten Sinne akademiſche Kunſt beſcheinigen zu laſſen.

Doch alle dieſe Beſtellungen waren nur ein kleines Vorſpiel zu dem großen Unternehmen, das der Bürgerkönig mit dem Muſeum von Verſailles gründete. Wir wiſſen ſchon, wie damit Ludwig Philipp die Stimmung ſeiner Zeit und ſeiner Nation traf, wie dieſe im ſicheren Bewußtſein ihrer „geordneten Freiheit“ gern den Blick auf den äußeren Glanz und die innere Entwickelung ihrer Geſchichte richtete; da ſie das Höchſte erreicht zu haben meinte, ſah ſie in der Vergangenheit mit Selbſtgefühl ihr allmäliges Emporklimmen. So handelte der König ganz nach dem Sinne des Volkes, als er den alten verlaſſenen Bourbonenſitz, der zur Ruine zu werden drohte, wiederherſtellen ließ und ihn mit der ſtolzen Inſchrift „à toutes les gloires de la France“ dazu beſtimmte, ſtatt der Könige nun die ruhmvolle Geſchichte der Nation, das durch alle Jahrhunderte fortlaufende Gemälde ihrer Heldenthaten aufzunehmen.**) Dabei wurden freilich, ihrem kriegeriſchen Charakter gemäß, weit mehr die Siege über die anderen Völker als die innere Geſchichte des Landes und ſeine Kulturentwickelung berückſichtigt. Nun ward mit der Rührigkeit, welche der Franzoſe an alle neuen Unternehmungen ſetzt, in kurzer Zeit das Unglaubliche geleiſtet: eine Reihenfolge von Sälen, deren bloße Durch-

*) Zu dieſen Zeitbildern (zum großen Theil im Muſeum von Verſailles), die ſchon für den heutigen Beſchauer unabſichtlich komiſch ſind, gehören namentlich: Beſuch der Königin bei den Juliverwundeten von Goſſe (ein ähnliches von Caminade); Ankunft des Herzogs von Orléans im Stadthauſe von Larivière; Ludwig Philipp unterzeichnet die Proklamation, die ihn zum Generalſtatthalter des Königreichs macht, von Court; er empfängt die Deputation, die ihm ſeine Wahl zum Könige mittheilt, von Heim (geſtorben 1865); ſein Schwur auf die Charte von E. Dévéria, zwei Gemälde von Gérard und Ary Scheffer u. ſ. f. Auch gehören hierher aus ſpäterer Zeit die Darſtellungen des Beſuchs der Königin Viktoria in Frankreich, darunter ein Bild von Winterhalter. Bedürfte es noch eines Nachweiſes für die vollendete Proſa und Mißgeſtalt, worin dieſe Uebergangszeit bei all ihrer geiſtigen Größe bis zum Lächerlichen häßlich geworden iſt, ſo ließe ſich kein beſſerer finden, als dieſe monumentalen Illuſtrationen zu offiziellen Zeitungsberichten.

**) Das Dekret, das die „Errichtung eines hiſtoriſchen Muſeums von Verſailles“ anordnet, iſt vom 1. September 1833. Eröffnet wurde daſſelbe im Juni 1837.

wanderung faſt zwei Stunden beanſprucht, mit Gemälden von allen Größen ausgefüllt, welche die Geſchichte des Landes ſeit Karl dem Großen — der bekanntlich den Franzoſen für einen franzöſiſchen Fürſten gilt — bis auf unſere Tage in allen den Momenten behandeln, woraus ſich nur irgend ein Beitrag zur Verherrlichung der Nation gewinnen ließ. Was der Staat aus früherer Zeit an hiſtoriſchen Darſtellungen nur irgend Taugliches beſaß, wurde vereinigt, zugleich alle älteren und jüngeren Kräfte für die große Aufgabe in ausgedehnteſtem Maße beſchäftigt. Nun erſt ſollten die hiſtoriſchen Forſchungen der zwanziger Jahre für die Kunſt ihre vollen Früchte tragen. Die romantiſche, wechſelvolle, thatenreiche Zeit des Mittelalters und der Kreuzzüge, die Zauberwelt des ritterlichen Lebens ſtand dem Maler offen. Daran ſchloſſen ſich die heitere Pracht der Renaiſſance, das glänzende Zeitalter Franz I. und Heinrichs IV., die würdevolle Periode Ludwigs XIV., des großen Königs. Endlich war Ludwig Philipp klug genug, im Gegenſatz zu den Bourbonen dieſen Epochen die neue Zeit mit einem Stück Revolution und mit der in hundert Kämpfen ſiegreichen Weltherrſchaft Napoleons ebenbürtig zur Seite zu ſtellen. Indem aber der Maler aus der Fülle dieſer Stoffe einen herausnahm, fühlte er ſich von vornherein von der nationalen Theilnahme getragen, da ein lebendiges Intereſſe für dieſe ganze Vergangenheit geweckt, ein tieferes Verſtändniß erſchloſſen war. Zugleich fand er ſich auf dem ſicheren Boden der vaterländiſchen Geſchichte, der ihn mit den darſtellenden Menſchen und Dingen in ein näheres Verhältniß brachte; endlich vermochte er die äußere Erſcheinung der Ereigniſſe unſchwer zu faſſen, nachdem durch die hiſtoriſchen Studien auch das Detail der Kulturformen aus dem Dunkel der Jahrhunderte hervorgeholt war.

Mit dieſen günſtigen Bedingungen ſchritt jener glückliche Fortgang der Malerei in den dreißiger Jahren, wovon ſchon im vierten Buch die Rede geweſen, Hand in Hand. Allmälig beruhigte ſich der Kampf der Gegenſätze und machte einer vermittelnden, Zeichnung und Kolorit gleichmäßiger ausbildenden Anſchauung Platz. Zu dieſer Verſöhnung wirkte die hiſtoriſche Stoffwelt, auf welche die Künſtler nun angewieſen wurden, ihrerſeits mit. Sie erlöſte die Kunſt ſowol von der Uebertreibung des Charakteriſtiſchen in das Häßliche und von nebelhafter Formloſigkeit als von der Trockenheit eines Ideals, dem die Gefahr nahe lag in konventionelle Leere auszuarten; ſie veredelte einerſeits die reale Erſcheinung und erfüllte andererſeits mit dem Leben der Wirklichkeit die ſchöne Form. Und ſo haben ſich

in der That durch dieſe neue Anregung Künſtler aus der älteren Schule, wie Couder und Alaux, zu tüchtigeren Leiſtungen erhoben, während andrerſeits neue Talente auftraten und durch ihre für Verſailles beſtimmten Werke zu Anſehen kamen.

Indeſſen lag es in der Natur des Unternehmens, daß es doch auf die Förderung der Kunſt die erwartete Wirkung nicht hatte. Abgeſehen von dem vielen Flüchtigen und Mittelmäßigen, das bei einer ſolchen Maſſenproduktion nothwendig mit unterlief, hatte von vornherein der Zweck der Sammlung ſeine bedenklichen Seiten. Da es galt die zugleich ruhmvollen und folgenſchweren Momente aus der franzöſiſchen Geſchichte zu ſchildern, konnte es nicht ausbleiben, daß man vornehmlich zwei Gattungen von Ereigniſſen behandelte: Schlachten und parlamentariſche Verſammlungen, die für die Entwickelung des Staatslebens von Einfluß geweſen. Waren die erſteren auch maleriſch, ſo ließ ſich doch die Bedeutung des Moments nur ſelten ſo zum Ausdruck bringen, wie das z. B. in dem antiken Moſaikbilde der Schlacht bei Iſſus durch das thätige Eingreifen der die geſchichtlichen Gegenſätze vertretenden Helden der Fall iſt. Bloße Schwerter und Rüſtungen, Dreinhauende, Reiter und Leichname geben noch lange kein wirklich hiſtoriſches Bild; und ohnedem, des ewigen Gemetzels wird man müde. Welche Schwierigkeiten überdies bei den Darſtellungen neuerer Schlachten eintreten, werden wir noch bei H. Vernet ſehen. Bei jenen Verſammlungen dagegen läßt ſich in das einfache Zuſammenſtehen der Perſonen nur ſchwer eine maleriſche Anordnung bringen, ſowie die Wichtigkeit der Verhandlung nur andeutungsweiſe legen; und ſucht der Maler ſeinen Figuren die Begeiſterung und die Bewegtheit der inneren Aufregung zu geben, ſo entſtehen einige Dutzend Geſichter von ziemlich einförmigem leidenſchaftlichem Ausdruck und die doppelte Anzahl in die Luft geſtreckter Arme. So hat dieſe Gattung zwar ebenfalls einzelne anerkennenswerthe Werke aufzuweiſen, im Ganzen aber gleichgültige Ceremonienbilder geliefert. Hätte die Galerie nicht die ergreifenden Wechſelfälle der Geſchichte ausgeſchloſſen, worin der Held einer Periode den Umſchlag des Glückes erfährt, oder andere, worin die Volkskraft gegen die beſtehende Macht in entſcheidender Spannung ſich auflehnt; hätte ſie andrerſeits das eine und andere Kulturmoment — deren ſich maleriſch dankbare ſchon finden laſſen — mit aufgenommen, ſo hätte ſich der Kunſt ein fruchtbares Feld eröffnet und vielleicht die Reihenfolge der Gemälde ein lebendiges Geſammtbild der franzöſiſchen Geſchichte in ihren Hauptzügen abgegeben.

Wie das Muſeum jetzt iſt, erſcheint ſchließlich der durch die zahlloſen Säle fortlaufende Glanz der franzöſiſchen Nation als ein äußeres Gepränge, worein mit wenigen Ausnahmen weder die Phantaſie des Künſtlers ein tieferes Leben hat bringen können, noch der Beſchauer mit beſonderer Theilnahme eingehen mag. Daher verlohnt es ſich nicht der Mühe bei der Betrachtung des Einzelnen zu verweilen; auch erwähne ich die Werke der bedeutenden Meiſter, wo von dieſen ſelber die Rede iſt.

So hat, trotz der großen Anſtrengungen, die Geſchichtsmalerei im Muſeum von Verſailles es zu keinem erheblichen Aufſchwung gebracht. Wie unter den Bourbonen, ſo zeigte ſich auch jetzt wieder, daß der Kunſt nicht gedient iſt mit maſſenhaften Beſtellungen, die von oben herab aufs Gerathewol, ohne Einſicht in ihre inneren Lebensbedingungen und ohne Berückſichtigung der künſtleriſchen Individualität, an die verſchiedenſten Kräfte vertheilt werden. Es war bald anerkannte Thatſache, daß die Künſtler zum großen Theil auf die für Verſailles beſtimmten Werke wenig Fleiß und Liebe verwendeten, ſich ihrer Aufgabe, die oft nicht einmal ihren Talenten zuſagte, ſo raſch und ſo gut es eben ging entledigten. Von den Meiſtern, welche an der Spitze der modernen franzöſiſchen Malerei ſtehen, hat nur H. Vernet ſeine beſte Kraft dem Unternehmen gewidmet. Die Uebrigen — ſoweit die Geſchichte überhaupt ihr Feld iſt — ſind faſt nur durch ſchwächere Werke vertreten, während ihre beſten Arbeiten aus freiem Antrieb, ohne Zuthun der Regierung, entſtanden ſind. So Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche und L. Cogniet.

3.

Die kleineren Meiſter der hiſtoriſchen Richtung.

Von den Nachfolgern der David'ſchen Zeit und Schule, die faſt ſämmtlich für Verſailles beſchäftigt wurden, waren es namentlich Couder und Alaux, deren Talent auf dem Felde der Geſchichte und erſt auf ihm zu ſeiner vollen Entfaltung kam. Couder hatte ſich, wie wir früher (vergl. S. 176) geſehen, mit ſchwankendem Erfolg in allen Gattungen verſucht; nun erhielt ſeine Fähigkeit durch die Berührung mit dem realen Leben der Geſchichte gleichſam einen feſten Boden und machte ſich los von dem konventionellen Pathos, das dem Maler bis dahin angehangen hatte. Daher ſind die verſchiedenen Bilder, die er für Verſailles zu malen hatte, ſeine beſten Leiſtungen. Schon die Schlacht von Lawfeldt (1836), die Belagerung

von Yorktown (1837), die Einnahme von Lerida (1838) — ein kleineres Bild — haben bei lebendiger Anordnung gut bewegte und charakteriſirte Figuren und verbinden damit ein kräftiges Kolorit. Freilich geht dieſe Tüchtigkeit der Darſtellung nicht über ein mittleres Maß hinaus; packende Kraft des Ausdrucks, eine Wahrheit der Erſcheinung, die uns den Vorgang zu überzeugendem Leben vergegenwärtigte, darf man nicht erwarten. Weit näher kommt Couder dieſem Ziel in ſeiner „Eröffnung der allgemeinen Reichsſtände im Jahre 1789", die unſtreitig ſein beſtes Werk iſt. Mit richtiger Auffaſſung hat er den König und die Königin ſammt dem Hofſtaate in den Hintergrund gebracht, dagegen auf den vorderen Plan die Vertreter des Tiers-état in einfachen Anzügen, alle in ernſter Haltung, wie durchdrungen von der Bedeutung des Momentes, unter ihnen hervorragend ihre Führer, deren Charakter in ihrer Erſcheinung ausgeprägt iſt: Sieyes mit dem Ausdruck eines ſtillen zurückhaltenden Geiſtes, Mirabeau kühn und unternehmend, Bailly als der treuherzige und geſinnungstüchtige Bürger, Barnave aufgeweckt, erregt, beweglich, endlich der verſchloſſene Robespierre. Links vom Throne der Adel, rechts die Geiſtlichkeit, beide Stände ſo die Mitte bildend zwiſchen jenem und dem Tiers-état, auch unter ihnen, wenn ſie gleich hinter dieſen zurücktreten, individuelle Charaktere. Auch die maleriſche Behandlung, die der Einförmigkeit der Gruppen und Koſtüme halber ihre Schwierigkeiten hatte, trägt zur Wirkung des Bildes bei. Der ernſte Ton, das in den geſchloſſenen Raum einfallende ſtille Tageslicht paſſen zur Stimmung des Vorgangs; die feſte Ausführung, die Unterordnung der Nebendinge bezeugen, wie richtig diesmal der Maler ſeine Aufgabe gefaßt hatte und löſte. Ein deutliches Beiſpiel, wie viel in der Geſchichtsmalerei für den Künſtler darauf ankommt, daß er zu ſeinem Vorwurfe ein näheres Verhältniß habe und die Bedeutung deſſelben in ſeine eigene Zeit lebendig hinübergreife. Sicher war jenes Motiv an ſich nicht maleriſch, und doch wußte Couder mehr aus ihm zu machen, als aus allen den Stoffen, die er ſonſt behandelte. Und ſo finden ſich noch öfters in Verſailles aus der Revolutionsgeſchichte — von der natürlich die grellen Vernichtungskämpfe ausgeſchloſſen blieben — wirkſame Darſtellungen. Noch ſchilderte Couder (1843) das Verbrüderungsfeſt der Nationalgarde mit der Linie; diesmal weniger glücklich, indem er allzutreu den wirklichen Vorgang wiederzugeben ſuchte und darüber die künſtleriſche Klarheit und Abrundung aus den Augen verlor. Auch ſein Schwur im Ballhauſe (1848) iſt ſchwächer. Die gleichmäßige Bewegung der Schwörenden, die Einförmig-

keit der Anordnung wie der aufgeregten Geberden, während es doch an dem Tumult und der ſtürmiſchen Stimmung einer leidenſchaftlichen Menge fehlt, erinnert an das theatraliſche Pathos, woran auch die ähnliche Darſtellung David's (S. 67) leidet.

Neben Couder kam Jean Alaux (1786—1864), ein Schüler von Vincent und Guérin, dem Ludwig Philipp ſeine beſondere Gunſt zuwendete, ebenfalls durch Darſtellungen parlamentariſcher Vorgänge zu Anſehen. Verſailles zählt von ihm nicht weniger als 29 Gemälde, die meiſten von größerem Umfang; doch nur jene haben einen gewiſſen künſtleriſchen Werth und Bedeutung. Mit ſeiner „Verſammlung der Reichsſtände zu Paris unter Philipp von Valois" hatte er im Salon von 1841 entſchiedenen Erfolg. In der That iſt das Bild bemerkenswerth durch die Tüchtigkeit der mannigfaltigen Charaktere, die treue Schilderung der Erſcheinungsweiſe der Zeit und den ſtimmungsvollen Ton, worin die ganze Scene wie in ſeiner Lufthülle ſchwebt. In ähnlicher Weiſe iſt die Verſammlung der Reichsſtände unter Ludwig XIII. und diejenige der Notabeln zu Rouen unter Heinrich VI. behandelt. Die Schlachtenbilder des Künſtlers („Schlacht von Villaviciosa" vom Jahre 1836, „Einnahme von Valenciennes" vom Jahre 1837 u. ſ. f.) ſind bedeutend ſchwächer und gehen über die Art der David'ſchen Nachkommen nicht hinaus. — Auch Vinchon, von welchem ſchon die Rede geweſen, war in ſeinen Geſchichtsbildern tüchtiger, als in ſeinen kirchlichen und mythologiſchen Darſtellungen. Als die Regierung eine Konkurrenz zu einem Gemälde ausgeſchrieben hatte, das, für einen Saal der Deputirtenkammer beſtimmt, jene Revolutionsſcene darſtellen ſollte, da der Pöbel mit dem Kopfe Féraud's auf der Pike in den Konventionsſaal gegen den Präſidenten Boiſſy d'Anglas eindringt, erhielt Vinchon mit ſeiner Skizze vor Delacroix und Court den Vorzug. Das Bild iſt in der Schilderung der wilden blutgierigen Menge nicht ohne Leben; doch fehlt es der Anordnung an Klarheit, auch drängt ſich das Häßliche der Scene zu ſehr vor, da doch der ruhige Muth des Boiſſy d'Anglas dem rohen Haufen gegenüber zum Ausdruck kommen ſollte. Seine übrigen hiſtoriſchen Werke, unter denen noch der Abzug der Freiwilligen aus Paris zum Kriege im Jahre 1792 (aus dem Jahre 1851) hervorzuheben iſt, kommen jenem erſten nicht gleich. Der Ausdruck iſt matt und übertrieben und in den Geberden und Bewegungen ſpukt noch die alte akademiſche Schule. — Ein anderer für Verſailles vielfach beſchäftigter Maler aus der alten Schule war Philipp Lariviére (geb. 1798), welcher

denn auch die verſchiedenſten hiſtoriſchen Vorwürfe über denſelben theatraliſchen Leiſten ſchlug, der die klaſſiſche Weiſe kennzeichnet (außer den obengenannten Bildern aus der Zeitgeſchichte Einnahme von Brescia, Schlacht bei Ascalon u. ſ. f.). — Endlich gehört in dieſe Klaſſe noch Déſiré Court (1797—1865), Schüler von Gros, dem wir ſchon unter dem Portrait- und Modemalern begegnet ſind. Ein Talent, das ſowol in dieſem ſüßen und frivolen Idealismus als in den offiziellen Geſchichtsbildern geradezu zu Grunde gegangen iſt. Sein erſtes größeres Werk „der Tod Cäſars", oder vielmehr die Rede des Antonius an das Volk nach demſelben (vom Jahre 1827, im Luxenbourg), hatte große Hoffnungen erweckt; wirklich zeichnet ſich daſſelbe vor den klaſſiſchen Bildern der Zeit, wenn es auch von ihren Mängeln nicht frei geblieben, durch die lebendige Anordnung und die Energie der Darſtellung aus. Einmal von dem Weg der ernſten Kunſt abgegangen, auf leichten Verdienſt und den Beifall der Menge aus hat der Maler ſpäter etwas Tüchtiges nicht mehr hervorbringen können. Daher ſtehen ſeine hiſtoriſchen Darſtellungen, die meiſtens Momente aus der Zeitgeſchichte behandeln, auf derſelben Stufe, wie ſeine Portraits, worin er mit äußerlicher Geſchicklichkeit jene abgeſchliffene modiſche Eleganz der Erſcheinung gibt, die wir im vierten Buche als das Kennzeichen einer ganzen Gattung angetroffen haben. —

Bedeutender ſind zwei andere Meiſter, die ebenfalls aus der älteren Schule kommen, aber von ihren Mängeln ſich zu befreien ſuchten, indem ſie auf dem Felde der Geſchichtsmalerei, ohne ſich geradezu den Romantikern zu nähern, zwiſchen beiden Kunſtweiſen eine mittlere Stellung einnahmen. Der Eine Charles Steuben (1788—1856), zu Bauerbach im Badiſchen geboren, iſt mit ſeinem Vater als Kind ſchon nach Rußland, dann früh zu ſeiner Ausbildung nach Paris — in Gerards Atelier — gekommen und dort den größten Theil ſeines Lebens geblieben, zählt daher zur franzöſiſchen Schule. Schon 1812 fand er mit einem Bilde, das Peter den Großen auf dem Ladogaſee während eines Sturmes darſtellte, wie er unter der Verzweiflung der Matroſen mit kühnem Muth das Steuer ergreift,*) ſo entſchiedenen Beifall, daß es ſpäter Ludwig XVIII. in einem Gobelinteppich für den ruſſiſchen Kaiſer Alexander kopiren ließ. Noch iſt freilich in den Figuren das bühnenhafte Pathos der David'ſchen Schule. Auch in ſeinen ſpäteren Werken gelang es Steuben nicht,

*) Lithographirt von C. Kaufmann.

daſſelbe ganz loszuwerden, obgleich er der Naturwahrheit in der Form wie im Ausdruck näher zu kommen ſuchte. In den zwanziger Jahren, da man ſich noch wenig um ausländiſche Geſchichte kümmerte, errang er ſich neue Erfolge, indem er aus der Schweizer Geſchichte zwei Hauptmomente — die wenigſtens damals noch dafür galten — ſchilderte: Wilhelm Tell, wie er mit kühnem Satz aus dem Nachen, worin ihn Geßler nach Küßnacht ſchleppen wollte, an's Land ſpringt (1822), und der Schwur der drei Schweizer auf dem Rütli (1824). Er gewann ſich damit die Gunſt des Herzogs von Orléans, der die beiden Bilder für ſeine Galerie erwarb. Im Jahre 1827 ließ ihnen Steuben eine umfangreichere Kompoſition mit lebensgroßen Figuren folgen: wieder ein Vorgang aus der Jugend Peters des Großen, wie ihn ſeine Mutter, mit ſtürmiſcher Haſt in eine Kapelle geflüchtet, am Altare vor zwei verfolgenden Strelitzen ſchützt, von denen der Eine ſchon vor dem Bilde der Madonna niedergeſunken iſt, der Andere, das Schwert noch in der Hand, zaudernd zurückfährt (früher im Luxembourg).*) In allen dieſen Werken hatte der Maler einen äußerſten Moment, den er mit Geſchick als die Spitze eines entſcheidenden Umſchlages aus einem intereſſanten Stück Geſchichte herausgegriffen, leicht faßlich verſinnlicht; dies hatte ihm die Gunſt des Publikums erworben, obgleich ſich ſchon damals kritiſche Stimmen gegen die geſpreizte Bewegtheit ſeiner Darſtellung wie gegen die Härte und Trockenheit ſeines Kolorits vernehmen ließen. Seit den dreißiger Jahren beſchäftigte ihn Ludwig Philipp ſowohl für ſeine Geſchichte des Palais royal als für das Muſeum von Verſailles. Auch hier waren es ergreifende Wechſelfälle, die er ſchilderte, wie namentlich die letzten Schickſale der Napoleoniſchen Herrſchaft: Napoleon bei Waterloo, da er mit dem Ausdruck des ſchmerzlichen Bewußtſeins, daß Alles verloren, noch einmal mit anfeuernder Verzweiflung in den Kampf ſtürzen will, jedoch von den Generalen zurückgehalten wird (1835);**) dann bei ſeiner Rückkehr von Elba, wie ihm die Truppen begeiſtert wieder zufallen (kleine Figuren 1831);***) endlich Napoleons Tod (1830)†) Alle dieſe Scenen ſind mit einer gewiſſen Energie wiedergegeben, leiden aber an derſelben übertreibenden Heftigkeit des Ausdrucks und der Geberden, wie die früheren Bilder. Daſſelbe gilt von ſeinem Louvreplafond, der die „Milde Hein-

*) Geſt. in Aquatinta von Jazet; auch von A. Migneret.
**) Geſt. von Jazet; Lith. von F. S. Maier.
***) Geſt. in Aquatinta von Jazet.
†) Geſt. in Aquatinta von Jazet.

richs IV. gegen die Beſiegten nach der Schlacht von Ivry" darſtellt. Die gewaltſamen und pathetiſchen Bewegungen der Hülfeflehenden ſtreifen hier geradezu an das Lächerliche. Steuben verſuchte ſich dann auch, wie das in den dreißiger Jahren Mode wurde, in der Behandlung ſinnlich reizender Motive. Er malte zweimal — nach V. Hugo's Notre Dame — die Esmeralda, das eine Mal, wie ſie halbnackt, kokett, zierlich und roſig mit ihrer Ziege ſpielt (1839), das andere Mal tanzend (1841), beides Figuren vom gewohnten klaſſiſchen Zuſchnitt, nur in's Lüſterne überſetzt; weiterhin noch bibliſche Scenen von ähnlicher Art und in ähnlicher Auffaſſung, z. B. Joſeph und die Potiphar.*) Später nach Rußland zurückgekehrt, hatte er für den kaiſerlichen Hof noch die eine und andere Begebenheit aus den napoleoniſchen Kriegszügen zu ſchildern. Seit den vierziger Jahren ging es mit ſeinem Ruf und Anſehen bergab. Man war endlich dahintergekommen, daß ſeine Weiſe, in die Darſtellung der allerdings gut gewählten Vorwürfe Reiz und Spannung zu bringen, nichts weiter als „melodramatiſche Manier" ſei, daß er doch von der Formengebung der David'ſchen Schule nicht loskomme und den realen Zug der Geſchichte um ſo weniger treffe, als ſein Kolorit immer ſchwer und trocken geblieben.

Mit einfacherer Empfindung und natürlicher wußte der jung verſtorbene François Bouchot (1840—1842), Schüler von Regnault und Lethière, hiſtoriſche Vorgänge zu ſchildern. Seine Beſtattung des General Marceau nach dem Kampf bei Altenkirchen (1835; im Muſeum von Chartres, eine Wiederholung im Leipziger Muſeum) iſt eins der wirkſameren Geſchichtsbilder aus jener Zeit. Wie der ruhig hingeſtreckte Leichnam vor den öſterreichiſchen Offizieren vorübergetragen wird, voran die vier jungen Trommler, die ſorglos ihr trauriges Amt verrichten, iſt nach dem Leben wiedergegeben; die Anordnung iſt einfach, die Formgebung nicht ohne Adel und in dem grauen Kolorit eine ſtill ernſte Stimmung, die dem Vorgang wol entſpricht. Indeſſen ſtehen Bouchot's ſpätere Werke hinter dieſem erſten zurück. Seine Schlacht von Zürich (1837, im Muſeum von Verſailles) iſt nichts weniger als maleriſch; das Bild zeigt nur Maſſena, wie er zweien ſeiner Offiziere Befehle gibt, und dieſe drei Figuren ſind gleichgültig und ohne Wirkung, wie das Ereigniß ſelber nüchtern und unbildlich iſt. In einer Darſtellung der ſtürmiſchen Sitzung der Fünfhundert vom

*) Geſt. von Rollet.

18. Brümaire fiel er gar in das gespreizte Wesen der David'schen Schule zurück. Die ungestüme Bewegtheit der Grenadiere und Generale erinnert an das ausfahrende und doch abgemessene Geberdenspiel des alten französischen Theaters, während uns die verlegenen Figuren Bonaparte's und seines Bruders Lucian sowie die Deputirtenmenge in ihren rothen Mänteln keine Theilnahme abgewinnen (ebenfalls in Versailles). Dennoch bewährt sich an einzelnen Stellen auch hier das Talent des Künstlers, die Realität mit einer gewissen Breite und Kraft wiederzugeben. Eine Eigenschaft, welche ihm natürlich in seinen religiösen Werken — in der Madeleine (vergl. S. 363) — weniger zu gute kommen konnte, die daher seinen Geschichtsbildern bei weitem nachstehen. — Als geringere Talente gehören noch hierher Firmin Féron, (geb. 1802) und Hippolyte Debon, (geb. 1816) beide aus der Schule von Gros. Während sich der Letztere sowie auch Alexandre Odier durch eine bravourmäßige Behandlung hervorzuthun suchten, bemühte sich Eugène Roger (1807 — 1840), aus der Ingres'schen Schule, die strengere Formengebung derselben auch im historischen Fache durchzuführen (sein Hauptbild vom Jahre 1837, der Leichnam Karls des Kühnen wird von einigen Dienern auf dem Schlachtfelde von Nancy aufgefunden, im Museum von Nantes). Doch zeigen seine Bilder, die in der Zeichnung und Gruppirung nicht ohne Verdienst sind, wie die graue und stumpfe Färbung jener Schule der Darstellung des geschichtlichen Lebens von vornherein entgegen ist. — Der historischen Gemälde von Schnetz werde ich später gedenken, wenn auf seine italienischen Volksscenen die Rede kommt, die der wahre Ausdruck seines Talentes sind. —

Diesen Malern, die alle aus der klassischen Schule kommen, stehen die Gebrüder Johannot (geb. zu Offenbach am Main) gegenüber, die sich der romantischen Kunstweise zuneigen. Durch ihre Illustrationen haben es Beide zu einem europäischen Ruf gebracht; als Maler zählen sie hierher durch ihre größeren Werke, die fast sämmtlich historische Darstellungen sind. In dieser letzteren Hinsicht ist Alfred Johannot (1800—1837) bedeutender als sein Bruder Tony (1803—1852), der wieder umgekehrt Jenem als Illustrator wenigstens durch die große Anzahl seiner Vignetten voransteht. Sie sind beide als Naturtalente aufgewachsen, ohne unter einem bestimmten Meister eine Schule durchzumachen; früh auf eigenen Verdienst angewiesen, um sich ihren Unterhalt zu verschaffen, haben sie auf tiefere Ausbildung ihrer Fähigkeiten verzichten müssen. Und diese waren keineswegs gering. Die beiden ungemein fleißigen Brüder hatten als

Kupferstecher begonnen.*) Bald aber trieb sie ihre bewegliche und produktive Einbildungskraft dem Fach der Illustration um so mehr zu, als gerade damals nach dem englischen Vorgange der Cruikshank und Smirke auch in Frankreich jene Ausgaben der älteren und neueren Dichter mit Vignetten beliebt wurden, die in leichter realistisch lebendiger Weise die Hauptmomente der Erzählung versinnlichten. Fast zu gleicher Zeit machten sie in der Malerei ihre ersten größeren mit Beifall aufgenommenen Versuche.

In jenem Fache gelang es ihnen, indem sie Maler und Erfinder und zugleich in der vervielfältigenden Technik wol bewandert waren, eine neue Epoche für Frankreich einzuleiten. Sie wußten ihren Blättern eine malerische Wirkung zu geben, die sich vom Stecher, Radirer oder Holzschneider leicht wiedergeben ließ, und in die Illustration bei spielender Ausführung doch den Reiz eines abgerundeten in sich selber fertigen Ganzen zu bringen. Gleich mit ihrem ersten gemeinschaftlichen Werk, einem illustrirten Walter Scott, hatten sie einen durchgreifenden Erfolg. Mit der Art, wie dieser in der Schilderung vergangener Zeiten Phantasie und Realität mischte, hatte ihr Talent eine gewisse Verwandtschaft, und so vermochten sie die Figuren des Dichters, der gerade damals in Frankreich alle Bildungskreise lebhaft beschäftigte, in einer gefälligen Weise zu veranschaulichen. Darauf folgten, gleichfalls von Beiden, die Illustrationen zu Cooper, Chateaubriand, Byron, Béranger; dann von Tony allein, als Alfred sich ausschließlich der Malerei widmete, eine ganze Reihe zahlreicher Vignetten zu verschiedenen Poeten und Historikern, namentlich Holzschnitte und Radirungen. In letzteren bekundet er ein besonderes Geschick voller und malerischer Behandlung. Von den Werken Tony's sind vornehmlich die Radirungen zu Göthe's Werther, die Holzschnitte zu Don Quixote, Charles Nodier, Lamartine's „Raphael" und „les Confidences" zu erwähnen. Fleißiger und sorgfältiger ausgeführt, aber immer in der leichten und geistreichen Weise des Künstlers versinnlichen diese Blätter in glücklich der Natur abgelauschten Wendungen nicht blos den Charakter der Personen, sondern auch der Zeit in Kostüm und Lokal, Haltung und Geberde. Dazu zeigt Tony in dem leisen humoristischen Anflug mancher Darstellungen ein deutsches Element, während er, wie in den Blättern zum Werther, auch die tieferen Empfindungen wahr auszudrücken vermag. Von den deutschen

*) Unter ihren Stichen will ich hier diejenigen nach Ary Scheffer anführen, die ich bei diesem zu erwähnen unterlassen habe: „Die Waisen" von Alfred J. und die „verlassenen Kinder" von Tony.

Illustratoren unterscheiden sich die Johannot namentlich durch die weiche und flüssige malerische Behandlung, welche jede Härte des Kontours, die geschriebene Bestimmtheit der Zeichnung und die Ausführlichkeit des Details vermeidet, dagegen die Realität in ihrer flüchtigen Bewegung und in ihrer Gesammterscheinung festhält; wobei sie freilich oft zu oberflächlicher Arbeit, zu einem bloßen Ungefähr der Darstellung sich gehen lassen.

Aehnlich verhält es sich mit ihren historischen Gemälden. In diesen berühren sie sich insofern mit den Romantikern, als sie gern anekdotenhafte Züge schildern und die Vorgänge lieber in eine Mannigfaltigkeit von Gruppen sowie in eine reich mit Beiwerk und Nebendingen ausgestattete Umgebung ausbreiten, als in einzelne Hauptfiguren dramatisch zusammenschließen; auch ihnen ist es darum zu thun, die „Lokalfarbe" der Zeiten hervorzuheben und die Figuren treu im äußeren Charakter ihres Jahrhunderts zu halten. Dagegen unterscheiden sie sich von jenen, indem sie weder durch die Darstellung eines äußersten Momentes den Beschauer erschüttern wollen, noch durch leidenschaftliche Bewegtheit und Komposition eine besondere Wirkung suchen. Auch in ihren Bildern wissen sie mit leichter Hand Bewegungen und Geberden natürlich wiederzugeben, die verschiedenen Empfindungen einfach und wahr auszudrücken. Die Zeichnung freilich — hier rächten sich die Lücken ihres Studiums — ist meistens flüchtig und ungenau und nie so durchgeführt, daß die Form entschieden plastisch herausträte. Die malerische Behandlung hat Manches von dem freien Zug der romantischen Schule, geht aber immer, auch bei reichen Farben, wie sie das Kostümwesen, worauf sich Beide wol verstanden, mit sich brachte, auf einen grauen silberigen Ton aus, der in seiner harmonischen Weichheit nicht ohne Reiz ist. Alfred ist ernster, kräftiger und entschiedener wie sein Bruder. Er versteht sich gut auf die deutliche Auseinandersetzung einer Scene, auf die Gruppirung und Bewegung der Figuren, je nach ihrer Theilnahme an dem geschilderten Vorgange, und gibt immer zugleich ein ansprechendes Bild der Epoche. So namentlich in seiner Gefangennehmung des Herrn von Crespierre unter Richelieu (1831);*) in der Verkündigung des Sieges von Hastenbeck durch die Herzogin von Orléans, wo er dem ziemlich unbekannten und undankbaren Stoffe durch eine geschmackvolle Anordnung Interesse gegeben hat; und in dem Einzug der Montpensier in Orléans im Jahre 1627 (beide ausge-

*) Gest. in Aquatinta von Koenig; in kleinerem Maßstab von P. Girardet.

ſtellt 1833, für die von Ludwig Philipp veranſtaltete Sammlung: Geſchichte des Palais royal). Auch weiterhin behandelte Alfred ſolche Vorgänge, die an bedeutſame Perſonen und Ereigniſſe anknüpfen, ohne in das Schickſal eines Zeitalters tiefer einzugreifen: Karl V. beſucht Franz I. im Gefängniſſe,*) Maria Stuarts Abreiſe nach Frankreich, Heinrich II. im Kreiſe ſeiner Familie. — Die Gemälde Tony's ſind in der Zeichnung noch ſchwächer als diejenigen des Bruders; bei ihm artet die gefällige Leichtigkeit der Ausführung noch öfter in Flüchtigkeit aus. Dagegen erreicht er bisweilen eine vollere und wärmere Farbenwirkung. Er behandelt wol auch ernſtere Vorwürfe, wie den Tod Dugueſclin's (1833, für den Herzog von Orléans), eine Kompoſition mit vielen Figuren, die eine Art Sittenbild der Zeit geben, ein ander Mal eine häusliche Scene, da ein Bauer den Verführer ſeiner Tochter an der Gurgel packt. Doch ſchildert er mit Vorliebe harmloſe Situationen vergangener Epochen, wo er ſeiner anmuthigen, etwas oberflächlichen Phantaſie freien Lauf laſſen konnte und mit eleganter Behandlung in das Ganze einen gewiſſen Reiz zu bringen wußte, ohne daß das Einzelne nach irgend einer Seite durchgebildet wäre. Beide Brüder faſſen daher die Geſchichte äußerlich von ihrer maleriſch dankbaren Seite und ſetzen ihre Figuren genrehaft in eine intereſſante Scenerie der Vergangenheit; ſie ſtreben ebenſowenig nach dem Ausdruck eines tieferen Inhaltes und großer geſchichtlicher Charaktere wie nach künſtleriſcher Vollendung.

Ganz anderer Art war Henry Scheffer (1798—1861), der ſich gleichzeitig mit den Johannot durch geſchichtliche Darſtellungen bekannt machte. Er war wie ſein Bruder Ary eine weiche und milde, in's Melancholiſche geſtimmte Natur, aber ohne die tiefere Gefühlsweiſe deſſelben und überhaupt ohne alle leidenſchaftliche Kraft; von einer ſtillen Empfindſamkeit der Auffaſſung auch der Geſchichte gegenüber. Ein beſcheidenes Talent, ernſt und kühl, deſſen Weiſe man daher nicht mit Unrecht als proteſtantiſch bezeichnet hat. Er begann wie Ary mit der Schilderung rührender Familienſcenen, einer Gattung, worin er wol auch ſpäterhin noch manchmal thätig war. Es iſt ein deutſches Element in ſeinen derartigen Bildern, die irgend einen gemüthlichen Vorgang des häuslichen Lebens (z. B. „la lecture de la Bible“ im Familienkreiſe) mit ſchlichtem ſauberem Vortrag in gemäßigter Bewegung und kühler Farbenſtimmung wiedergeben. Mit einer

*) Geſt. von Koenig; in kleinerem Maßſtab von P. Girardet.

ähnlichen Auffassungsweise griff der Künstler selbst bewegte Vorgänge aus der Geschichte an. In seiner Charlotte Corday, die eben nach der Ermordung Marats, dessen Leichnam in der Badewanne sich im Hintergrunde zeigt, verhaftet ist und vor dem auf sie eindringenden wütheuden Pöbel geschützt werden muß (1831; früher im Luxembourg),*) ist allzuwenig von dem erregten oder ungestümen Wesen, das eine solche Scene mit sich bringt. Die verschiedenen Figuren betreiben das Ereigniß mit ziemlicher Ruhe, und wenn in den einfachen Geberden und Bewegungen nichts mehr ist von dem theatralischen Wesen der alten Schule, so verlangt doch die Schilderung eines solchen Ereignisses mehr Leben und eine größere Kraft des Ausdrucks. Die Ausführung ist fleißig, die Formengebung ziemlich fest, das abgedämpfte Kolorit entspricht der matten Auffassung. In derselben Weise ist eine Jungfrau von Orléans gehalten, die zum Tode geführt wird (1835), wo indessen die Mäßigung und stille Fassung des Ausdrucks mehr am Platze war; eine andere, die in Orléans einzieht (1843), und eine weitere Revolutionsscene, in der eben Lamarche und die Roland aus der Conciergerie zum Richtplatz abgeholt werden (1845). Einmal versuchte sich auch der Künstler in der Schilderung eines Kampfgetümmels, in der „Schlacht bei Cassel im Jahre 1328" (1837; in Versailles), wo er es dann doch noch zu einer größeren Bewegtheit brachte, als man ihm zugetraut hätte. Am besten vielleicht bewährt sich die eigenthümliche Natur seines Talentes in einem Werke, das zwischen Geschichts- und Sittenbild die Mitte hält und dessen Gegenstand schon die Ruhe einer gehaltenen Empfindung in sich trägt: in der protestantischen Predigt nach dem Edikt von Nantes (1838). Der einfache Vorgang ist in den gut gruppirten und zu Individuen ausgeprägten Figuren natürlich wiedergegeben. Die Bildnisse des Künstlers, worin er es zu einem gewissen Ruf gebracht hatte, geben nur die Außenseite der Persönlichkeit, ohne ihren tieferen Charakter zu fassen, und zeigen dieselbe graue kalte Färbung, denselben glatten und reizlosen Vortrag, der seinen Historienbildern eigen ist.

In tieferer Weise, als diese Maler, und mehr der idealen Richtung zugeneigt, strebte Léon Cogniet (geb. 1794) stylvolle Auffassung und Form mit der warmen Farbenstimmung und dem satten Schein des Lebens, wie die Romantiker sie anstrebten, zu verbinden. Er hat sich dabei nicht auf das historische Fach beschränkt, im Ganzen aber nicht gerade viel zu Stande

*) Gest. in Aquatinta von Sixdeniers.

gebracht und ſeit den fünfziger Jahren aufgehört zu produciren. So ſcheint ihm eine eigenthümliche Phantaſie verſagt zu ſein, die aus der Welt der Stoffe die ihr paſſenden leicht und ſicher herausfände. Eine ernſte Natur, die ſtets das höchſte Ziel im Auge hatte und dies zu erreichen keine Anſtrengung ſcheute, aber nur langſam vorwärts kam. Auch er war, wie Géricault und Scheffer, Guérin's Schüler geweſen, hatte dann als Penſionär der römiſchen Akademie ſeine Studien fortgeſetzt und in ſeinen erſten Werken ſich noch an die klaſſiſche Welt gehalten. Doch ſchon zeigte ſein Marius auf den Trümmern von Karthago (1824; früher im Luxembourg), daß er der David'ſchen Schule entwachſen war. Das Motiv ſelber zwar, das auf dem bekannten Ausſpruch des Marius beruht, erinnert noch an das deklamatoriſche Pathos jener Epoche, welche berühmte Redensarten des klaſſiſchen Alterthums in großen Heldenfiguren zu verſinnlichen ſuchte. Aber die beiden Geſtalten, Marius und der vor ihm ſtehende Abgeſandte des Sextilius, ſind in ihrer einfachen Haltung nicht ohne natürliche Würde, und namentlich zeugt die düſtere Stimmung ſpäten Abendlichtes, worin das Ganze gehalten iſt, von einer eigenthümlichen nach neuen Wirkungen ſtrebenden Auffaſſung. Ein Verſuch die Seele des Vorgangs in der Farbenwirkung auszuſprechen, der freilich mißglückt iſt; das Bild war ſo tief geſtimmt, daß, als es im Lauf der Jahre noch nachdunkelte, die Figuren ſchließlich kaum mehr zu erkennen waren. Erſt aus der Scene des bethlehemitiſchen Kindermordes (ſ. die Abb.),*) welche Cogniet im Salon von 1824 zugleich mit jenem ausſtellte, ſpricht ein ſelbſtändiges Talent, eine urſprüngliche das Leben erfaſſende Empfindung. Viſcher führt in ſeiner Aeſthetik das Bild als ein Beiſpiel dafür an, wie die Malerei auf den „fruchtbaren Moment" gewieſen ſei, der auf die Phantaſie ſo wirke, „daß ein noch Stärkeres, als das Dargeſtellte, mit der ganzen Kraft der Unendlichkeit innerlich vorzuſtellen übrig bleibt"; er bezeichnet es daher als ächt maleriſch, wenn jenes Gemälde den Bethl. Kindermord in einer einzigen Mutter darſtellt, „die in namenloſer Bangigkeit in einer Ecke zuſammengekauert ihr Kind krampfhaft umfaßt, während man im Hintergrunde die Mörder nahen ſieht". Nicht durchweg möchte ich eine ſolche dramatiſche Spannung, das Vorher vor dem erſchütternden Ausbruch, für die Malerei günſtig halten, da es einmal im Raume feſtgehalten auch in der Zeit es wird und ſo den Beſchauer in der unangenehmen Empfindung

*) Geſt. in Aquatinta von Reynolds.

der Furcht gefeſſelt hält. Aber in unſerem Falle beweiſt jenes Bild, wie ſich Cogniet einer maleriſchen, ja romantiſchen Anſchauung zuneigte, und indem er von der klaſſiſchen Ueberlieferung ſich losſagte, mit ſeiner Darſtellung des oft behandelten Gegenſtandes eine ungewöhnliche Wirkung zu erreichen wußte. Auch hatte er verſtanden mit dem ergreifenden Ausdruck eine edle Haltung der Geſtalt und mit kräftiger Färbung eine durchgebildete Form zu verbinden.

Ebenſo iſt in ſeinen geſchichtlichen Bildern, wozu ſich auch der Louvreplafond „Napoleon im Kreiſe der Alterthumsforſcher auf der egyptiſchen Expedition" zählen läßt, eine nicht unedle Wahrheit des Lebens, wenn ſie auch jenem Werke an Kraft der Darſtellung nicht gleichkommen. Das Beſte unter dieſen Gemälden iſt der Abmarſch der Pariſer Nationalgarde im Jahre 1792 zum Kampfe (1836; in Verſailles). In den Männern iſt das Hinreißende der Begeiſterung, in den zurückbleibenden Frauen Trauer und Beſorgniß gut wiedergegeben; in der Anordnung, welche die Gruppen klar und ſicher auseinanderhält, doch ein bewegter, den Vorgang lebendig verſinnlichender Zug. Die wenigen religiöſen Werke des Meiſters (der h. Stephanus einer armen Familie Hülfe bringend, vom J. 1827 in St. Nicolas-des-Champs, und der Engel Magdalenen die Auferſtehung Jeſu verkündigend, in der Madeleine) ſind nicht von Belang; in ihnen namentlich zeigt ſich die mühſame Sorgfalt der Anlage und Ausführung, womit der Maler ſeiner ſchwerſchaffenden Phantaſie nachhelfen mußte.

Offenbar ging ihm die Arbeit leichter und beſſer von der Hand, wo er ſich Stoffe nach ſeinem Sinne wählen, wo er insbeſondere mit dem Reiz einer beſonderen Beleuchtung einen die Seele ſpannenden Vorgang oder eine tiefere Empfindung ſchildern konnte. So hatte er 1831, nach dem Beiſpiel der Romantiker, ein ihm paſſendes Motiv in W. Scott gefunden, die Entführung Rebekka's durch den Tempelherrn aus dem brennenden Schloſſe (nach Ivanhoe): auf wild fortrennenden Pferden jagen die unheimlich beleuchteten Geſtalten durch die von Dampf und Gluth erfüllte Luft. Seinen Hauptwurf aber that Cogniet mit dem Gemälde, das im Salon von 1843 einen durchſchlagenden Erfolg hatte. Es zeigt Tintoretto, wie er eben daran iſt, das Bild ſeiner ihm in der Blüte der Jahre entriſſenen, vor ihm auf dem Todtenbette ruhenden Tochter zu malen, und vom Kummer überwältigt, in ihrem Anblick verſunken bei der Arbeit innehält.*)

*) Geſt. von Martinet.

Die ergreifende Situation dieſes einfachen Motivs, der Adel in der Lage und Form wie in den Geſichtszügen des ſanft hingeſtreckten Leichnams, die tiefe und lautloſe Trauer in dem ſchönen Kopfe des greiſen Künſtlers, die Ruhe der Anordnung, das Seelenvolle der Auffaſſung: Alles wirkte zu einem mächtigen Eindruck zuſammen. Und doch zeigt ſich hier zugleich die Ueberreiztheit, womit die moderne Kunſt ſo oft nach abſonderlichen Effekten haſcht; der Leichnam iſt von einer Todtenlampe mit einem roſenfarbenen Lichte übergoſſen, um ſo den Schein des Lebens mit dem Tode täuſchend zu vermählen. Auf eine beſtechende koloriſtiſche Wirkung alſo war es mit abgeſehen. Wie anders aber die großen Meiſter, die ſich begnügten ihre Geſtalten, bis in die Fingerſpitzen mit Seele und Leben erfüllt, in einem Lichte zu geben das einfach die Situation mit ſich brachte. Hier iſt die Beleuchtung ein von außen zugebrachter und deshalb falſcher Reiz. — Auch im Bildniß hat Cogniet Tüchtiges geleiſtet; er wußte in einer Form, welche die äußere Erſcheinung ſicher feſthält, und in einem warmen Kolorit das innere Leben, den Charakter auszuſprechen. Beſonderen Beifall fand das Portrait einer älteren Frau im Salon von 1852. Seit den fünfziger Jahren iſt außer einigen Portraits nichts mehr von ihm bekannt geworden.

Um ſo größere Verdienſte hat er ſich durch ſeine Schule erworben, die manche jüngere Künſtler von Bedeutung, deren zum Theil ſchon gedacht iſt, herangebildet hat. Seine ſtylvolle Anſchauung und ſein Verſtändniß der Form befähigten ihn um ſo mehr zum Lehrer, als er durch ſeine koloriſtiſche Anlage, die mehr wie die Idealiſten auf den ſaftigen Farbenſchein des Lebens ausging, den Bedürfniſſen der jungen Generation entgegenkam. Seine Behandlungsweiſe freilich hat etwas Dünnes und Mageres und entſpricht darin dem mühſamen Schaffen ſeiner Einbildungskraft. Es iſt, wie wenn in ihm die Vermittlung der Gegenſätze erſt im ſchweren Proceß des Werdens ſich befände und nach der Stoffwelt noch taſtete, an der ſie ſich vollziehen könnte. —

In allen genannten Meiſtern, die von verſchiedenen Seiten in die hiſtoriſche Richtung gleichſam einmünden, zeigt ſich, wie das Klaſſiſche und Romantiſche in einander überzuſpielen beginnen. Das ideale Element ſucht ſich in der edlen Form und Bewegung bedeutſamer hiſtoriſcher Perſonen hervorzuthun, während andererſeits die Phantaſie in der maleriſchen Erſcheinung früherer Zeiten den Reiz des Romantiſchen, in der realiſtiſchen Fülle und Beſtimmtheit des Details die unmittelbare Wahrheit des Lebens findet. Zudem brachte es die Darſtellung des Menſchen in der Mannig-

Der bethlehemitiſche Kindermord. Von L. Cogniet.

faltigkeit des Zeitkoſtüms, in der traulichen Umgebung der Dinge und Geräthe mit ſich, daß der Maler in das farbige Schimmern und Scheinen der Stoffe und Waffen — das bunte Spiel einer Kultur, die noch an Pracht und Glanz ihre Freude hatte — den Zauber eines vollen und harmoniſchen Kolorits zu legen ſuchte. So ſchien es, wie wenn die Malerei aus dem Reich der Mythe auf den feſten Boden der Geſchichte ganz und für immer herabſteigen, wie wenn ſie andrerſeits das flammende Weſen der von der romantiſchen Leidenſchaft fortgeriſſenen Einbildungskraft in den beruhigten Waſſern der hiſtoriſchen Anſchauung abkühlen wollte.

Immer tiefer ſtrebten jetzt die Gegenſätze zu einem neuen Ganzen ſich zu vereinigen. Mit der energiſchen Verſinnlichung packender Motive aus dem großen Gang des geſchichtlichen Geſammtlebens, mit der Friſche, Farbe und Fülle ihrer Erſcheinung ſollte nun auch die Vollendung der Form, wie ſie die Ingres'ſche Schule anſtrebte, Hand in Hand gehen. Große Talente traten hervor, die zwar, mit rein künſtleriſchem Maß gemeſſen, die Führer der romantiſchen und idealen Kunſtweiſe keineswegs überragten, aber die moderne franzöſiſche Malerei inſofern zu der Spitze ihrer Entwickelung führten, als ſie beide Weiſen — ſei es unbewußt und wie ohne ihr Zuthun, ſei es mit Abſicht und Ueberlegung — in ſich zu verſöhnen ſuchten und zugleich jene Stoffwelt, zu welcher das neunzehnte Jahrhundert ein enges und innerliches Verhältniß hat, zum Gegenſtande der Kunſt machten. Zunächſt findet hier Horace Vernet ſeine Stelle, mit dem ſich das nächſte Kapitel beſchäftigen wird.

Zweites Kapitel.

Die Malerei des Kriegs- und Soldatenlebens.

1.

Horace Vernet.

Wenn Horace Vernet (1789—1863) der Gruppe, welche die Gegenſätze der idealen und der romantiſchen Richtung in ſich vermittelt, beigezählt wird, ſo iſt damit nicht geſagt, daß er dieſes Ziel mit Bewußtſein angeſtrebt habe, daß er von jenen beiden Kunſtweiſen weſentliche Züge angenommen und in ſich verſchmolzen habe. Seine Kunſt nimmt vielmehr zwiſchen beiden eine eigenthümliche und unabhängige Stellung ein, wie er ſelber neben und gleichzeitig mit ihren Hauptvertretern ſeinen eigenen Platz behauptet hat. Aber aus natürlichem Antriebe und ohne vorſätzliche Bemühung ging er immer darauf aus, mit einer korrekten ſicher durchgeführten Formengebung den vollen Farbenſchein des Lebens zu verbinden. Inſofern ſtand er doch vermittelnd zwiſchen jenen beiden Anſchauungsweiſen. Auch äußerlich tritt in ſeinem künſtleriſchen Entwickelungsgange dies zu Tage. Er hatte in der Schule von Vincent unter David'ſchen Einflüſſen ſeine erſten Studien gemacht und hier, wenn er auch bald ſelbſtändig wurde, doch zu einer feſten Zeichnung den Grund gelegt, die er dann nach der Natur weiter auszubilden ſuchte; darauf wirkte eine Weile in den zwanziger Jahren die romantiſche Schule auf ihn ein und beſtimmte ihn nicht blos in der Wahl der Stoffe, ſondern auch in der Behandlungsweiſe. Endlich mag ihn doch, wie wir ſehen werden, während ſeines römiſchen Aufenthaltes eine Art von Vereinigung der romantiſchen mit der idealen Anſchauung vorgeſchwebt haben. Indeſſen fallen dieſe äußerlichen Beziehungen nicht ſchwer ins Gewicht. Seine Künſtlernatur iſt ſo durch-

aus eigenthümlich, daß ſie dieſe äußeren Einflüſſe, Schwankungen und Verſuche leicht zurückdrängte, ohne ſie tiefer in ſich eingreifen zu laſſen. Mit einem Worte: er verband bis zu einem gewiſſen Grade das ideale und romantiſche Element, d. h. Zeichnung und Kolorit als die beiden weſentlichen Formen der Erſcheinung, weil ihn dazu ſein angeborenes Talent trieb; weil es ihn trieb, die Natur ebenſo in der Beſtimmtheit ihrer Geſtalt, wie in der Fülle ihres maleriſchen Scheins zu ſehen und wiederzugeben. Er ſtand alſo verſöhnend zwiſchen jenen ſtreitenden Kunſtweiſen, weil er von Haus aus Realiſt war. Denn der Realismus, ſobald er nur nicht als einſeitiges Stylprincip im Widerſpruch mit einem ebenſo einſeitigen Ideal auftritt, ſondern aus dem Antrieb einer naiven Natur auf die volle, runde, ganze Erſcheinung des Lebens ausgeht, ſucht eben damit gern ihre beiden Formen in eine zu verſchmelzen.

Doch eben weil er Realiſt war, tritt in H. Vernet das ideale Element im ſtrengeren Sinne des Wortes zurück. Denn ihm war es weder um die Schönheit einer geläuterten Form zu thun, noch um die Verſinnlichung einer mächtig erhöhten Empfindung des Daſeins. Wenn er ſich einmal in Motiven von derartiger Stimmung verſuchte, ſo verfiel er im Ausdruck der bloßen Manier, in der Ausführung einer werthloſen Virtuoſität. Die Menſchen, die ihm vorzugsweiſe gelingen, ſind einfache Naturen von gutem mittlerem Schlage, die aus ihrer Umgebung, ihrer nationalen und täglichen Beſchränktheit nicht heraustreten, in ſolchen Zuſtänden und Empfindungen, wie ſie der naive Zuſammenhang mit dem volksthümlichen Weſen einer Geſammtheit mit ſich bringt. Doch wolgemerkt, faſt immer mit der Erfüllung eines Inhaltes, der ebenſo ſehr durch ſeine Beziehung zu einem großen Ganzen das Gemüth anzieht, als anſchaulich in der maleriſchen Erſcheinung zu Tage tritt. Daher hält ſich H. Vernet insbeſondere an das gegenwärtige Leben ſeiner Nation in jener Bewegung, worin es allein noch dem Künſtler eine maleriſche Seite bietet und zugleich den Einzelnen auf der Folie eines allgemeinen Konflikts und Schickſals heraushebt. Es iſt dies zudem der Kreis, worin die Franzoſen von jeher und namentlich neuerdings ihre beſten Kräfte eingeſetzt, mit Stolz die Befriedigung ihrer edelſten Neigungen und die Gewähr ihrer nationalen Größe gefunden haben: das Soldatenleben und die Welt des Krieges. Hierin, in der lebendigen Schilderung des militäriſchen Treibens, namentlich der Gegenwart, im Krieg wie im Frieden, liegt die Bedeutung, welche H. Vernet für die franzöſiſche Malerei hat. Unter Ludwig Philipp iſt er überſchätzt worden,

als ihn die Menge für den ersten Künstler der Nation erklärte und die Regierung ihn mit den größten Ehren überschüttete; neuerdings, wo man auf den rein künstlerischen Reiz und die Meisterschaft der Behandlung das größte Gewicht legt, hat man ihn allzusehr herabgesetzt. Es ist wahr, daß bei ihm Adel und Tiefe der Anschauung, Größe des künstlerischen Gedankens mit nichten zu finden sind; daß es ihm ebenso sehr an dem Reiz idealer Formenschönheit, als an dem Zauber des Tons, der koloristischen, das innere Leben in der Farbe aussprechenden Stimmung gebricht. Aber er hat einer wesentlichen Seite des französischen Nationallebens mit einer merkwürdigen Leichtigkeit und Sicherheit des Talentes ihren unverfälschten Ausdruck gegeben, und dies sichert ihm, wenn nicht neben, doch gleich nach den ersten Meistern der Epoche seine Stelle. —

Das letzte Glied einer Künstlerfamilie, welche vom Ahnen, und zwar im Großvater Joseph (vergl. S. 8) wie im Vater Carle mit Erfolg, bis zu ihm die Malerei betrieb, hat Horace, wie sich das in der Kunstgeschichte — so bei den Holbeins — bisweilen findet, das ganze künstlerische Vermögen seines Stammes in sich gleichsam zusammengefaßt. Schon in der frühesten Jugend griff er nach jedem Stückchen Papier, dessen er habhaft werden konnte, um darauf Soldaten zu kritzeln; auch während der Schuljahre war Zeichnen seine Hauptbeschäftigung. So kam es wol, daß seine literarische Bildung ziemlich dürftig ausfiel. Kaum den Knabenjahren entwachsen, malte er zum Entzücken seines Vaters frischweg aus dem Gedächtnisse, ohne der Natur zu bedürfen; auch lieferte er Zeichnungen, Karikaturen und Vignetten für das „Journal des Modes". In Vincent's Atelier erwarb er sich zur selben Zeit Kenntniß der Form und eine gewisse Durchbildung in den Bedingungen seiner Kunst. Doch gelang es ihm nicht, wie sein Vater gern gesehen hätte, sich den römischen Preis zu erringen, da das antike Heldenthum mit seiner akademischen Schönheit, wie es jene Epoche verstand, seiner Natur durchaus zuwider war. Dagegen that er sich im Salon von 1817, nachdem er sich schon seit 1810 namentlich durch tüchtige Pferdestücke als Maler bekannt gemacht hatte, mit einem größeren Schlachtenbilde hervor, das ihn gleich den namhaften Meistern der Zeit beigesellte. Es behandelte den Kampf von Toloza, den 1212 die spanischen Könige gegen die Mauren lieferten, und schilderte daher in figurenreicher Komposition den Zusammenstoß verschiedener Racen und zugleich den heiligen Streit der Kirche mit den Ungläubigen. Noch ist hier Vernet seines Talentes nicht vollkommen mächtig;

zu den nackten Figuren ſcheint Gros das Vorbild gegeben zu haben, in den Bewegungen iſt noch das übertreibende und ſteife Weſen der kaiſerlichen Kunſt, die Anordnung verworren, weil ſie zu viel geben will. Natürlicher und daher von beſſerer Wirkung, friſch und lebendig ſind die militäriſchen Genrebilder, die er gleichzeitig ausſtellte. Von ihnen iſt der Tod Poniatowsky's, durch Stiche und Lithographien vielfach verbreitet, ſogar an den Wänden deutſcher Dorfſchenken zu finden.*)

Dies war überhaupt das Feld, worauf Vernet in den Jahren von 1815 bis etwa 1824, alſo in der erſten Periode der Reſtauration, die zugleich in ſeinem eigenen künſtleriſchen Wirken den erſten Abſchnitt bildete, die Gunſt des Publikums in ungewöhnlichem Grade gewann: die ſittenbildliche Schilderung des Soldatenlebens. Sie rief die glanzvollen Tage des Kaiſerreichs in's Gedächtniß zurück, während nun die letzten harten Jahre deſſelben und ſein Untergang allmälig in den Hintergrund traten. Nachdem der erſte Freudenrauſch über die Veränderung der Dinge vorüber war, ſah man unter dem thatenloſen Friedensregiment der Bourbonen mit gemiſchten Empfindungen auf jene große Epoche zurück und konnte ſich doch eines Bedauerns nicht erwehren, daß die Zeit der Siege und des Ruhmes vielleicht für immer verfloſſen ſei. Es waren die Tage, da, wie Alfred de Vigny erzählt und mit ſeinem eigenen Beiſpiele bezeugte, die Jugend ſich noch immer „in die Armee warf, an den Frieden nicht glauben konnte und auf neue Kämpfe hoffte",**) da Delavigne in ſeinen Meſſéniennes die gefallenen Helden von Waterloo beſang und gegen das Joch der fremden Beſatzung ſeine Stimme erhob, da namentlich Béranger der Trauer des Volkes um ſeine vergangene Größe einen in allen Gemüthern wiederhallenden Ausdruck verlieh und gleich ſehr das ruhmvolle Heer wie den kaiſerlichen Feldherrn in einen verherrlichenden Nimbus hüllte. Seiner-

*) Geſt. von J. P. M. Jazet, der überhaupt mit ſeiner leichten und flüchtigen Aquatintamanier der eigentliche Stecher Vernet's war. Er hat indeſſen mit oberflächlicher Schnelligkeit die Werke deſſelben meiſtens zu mittelmäßig wiedergegeben, als daß ſich auf den künſtleriſchen Werth derſelben von den Stichen zurückſchließen ließe. Sie waren ein ganz paſſendes Mittel, die populären Darſtellungen des Meiſters in die ganze Welt zu verbreiten, haben ihnen aber gewöhnlich auch Das noch benommen, was von Kunſt in ihnen war. Da faſt alle ſeine bekannteren Werke von Jazet geſtochen ſind, iſt es wol überflüſſig, die einzelnen Stiche zu erwähnen, und werde ich daher nur die Blätter anderer Stecher beſonders anmerken.

**) A. de Vigny, Oeuvres complètes, Paris 1838, Tom. IV, Servitude et grandeur militaires.

ſeits gab Vernet in einer Reihe von Bildern jener Stimmung Form und Geſtalt: Darſtellungen aus dem Kriegsleben, oft ſolcher Scenen, worin es ſich mit der Friedenszeit berührt, und zwar mit leiſem gemüthlichem oder ſentimentalem Anflug, wie es zum ſtillen Weſen jener Tage und der ſchwermüthigen Erinnerung wol paßte. Der Soldat von Waterloo auf dem Schlachtfeld in ſchmerzliche Betrachtung verſunken; ein anderer, der friedlich mit Pflügen beſchäftigt alte Waffenſtücke findet („le soldat laboureur“); der Grenadier auf dem Grabmale ſeiner Kameraden; das Pferd des gefallenen Trompeters, das den Kopf zu ſeinem todten Herrn herabneigt, wie wenn es den Verluſt fühlte; der Hund des Regiments, verwundet und von einem jungen Tambour gepflegt (dieſe beiden damals vom Herzog von Berry angekauft); „die letzte Kartuſche“.*) Alle dieſe Bilder, aus den Jahren 1817—1822, ſchildern das Leben des napoleoniſchen Soldaten in anekdotenhaften Zügen von ſeiner rührenden Seite; ſie fanden daher den lauteſten Beifall und durch Stiche und Lithographien in allen Ständen die weiteſte Verbreitung. Unſtreitig trug jedoch zu dieſem Erfolge nicht wenig die natürliche und lebendige Darſtellungsweiſe bei. Kaum hatte damals Géricault mit ſeinem mächtigen Realismus die Schranke der ungelenken klaſſiſchen Kunſt durchbrochen, und nun ſah man hier ergreifende Vorfälle aus einem naheliegenden Lebenskreiſe mit Wahrheit und Empfindung wiedergegeben, zudem von einer ſicheren Hand ausgeführt, welche Zeichnung und Kolorit zu einem vollen Eindruck zu verbinden wußte.

Daneben entſtanden größere Gemälde, welche bedeutſame Momente aus dem Verlauf jener Kriegsjahre hervorhoben: die Schlacht von Jemappes (1792) — im Vordergrunde der General Dumouriez mit ſeinem Generalſtabe, hinten das Kampfgetümmel — als der Beginn der Feldzüge unter der Revolution, und die Vertheidigung der Barrière von Clichy im J. 1814 gegen den in Paris eindringenden Feind (im Luxembourg) als der tragiſche Abſchluß der ruhmvollen Epoche. Das Letztere überhaupt eins der beſten Werke des Meiſters, diesmal, da er ſelber dabei geweſen, wirklich nach dem Leben; von einer Energie der Darſtellung, welche die mannigfaltige Bewegtheit des realen Vorgangs ſowol treffend auszudrücken als zu einem abgerundeten Gemälde zuſammenzuſchließen verſtand. Die

*) Die drei letzten geſt.; das erſte von A. Johannot, das zweite von Le Comte, das dritte von Chollet.

allgemeine Theilnahme fand ſich um ſo mehr erregt, als in den verſchiedenen Epiſoden des Kampfes alle Stände, die alten Gardegrenadiere und die jungen Bürgerſoldaten — worunter viele Portraits, auch diejenigen Vernet's ſelber und des Malers Charlet —, vertreten ſind bis herab zu dem armen Weibe aus dem Volke, das ſich mit ſeinem Kinde und ſeinen ärmlichen Habſeligkeiten dahingeflüchtet hat und ſo das Elend verſinnlicht, das der Einfall des Feindes über die ganze Nation brachte. Zu dieſer Zeit — ſeit 1817 bis in die zwanziger Jahre — gab Vernet eine Reihe lithographirter Blätter heraus, worin er das Soldatenleben des Kaiſerreichs von ſeiner ernſten wie von ſeiner komiſchen Seite verherrlichte, in den verſchiedenſten Situationen von Freude und Trauer, Genuß, Scherz und Entbehrung. Zeichnungen, die ſpielend aber feſt hingeworfen ſind und ſowol den Geſammtcharakter des Standes als die momentanen Geberden und Bewegungen mit unmittelbarer Wahrheit wiedergeben. Wie mußten unter den Blättern, die bald die ernſten Epiſoden des Krieges, bald die loſen Streiche des Lagers ſchildern, diejenigen wirken, worin auf einmal der Schmerz über den gefallenen Helden und den verlorenen Ruhm hervorzubrechen ſcheint; ein alter Soldat, der, vor ſich auf dem Tiſche das Ehrenkreuz, weinend den Kopf in die Hände ſtützt, oder jener Andere, der mit dem Ausdruck tiefer Betrübniß auf einer Weltkarte eben den kleinen Fleck St. Helena gefunden hat. Es war ja ohnedem die Zeit, da im Rückſchlag gegen das ſtolze Bewußtſein der Weltherrſchaft die weiche Empfindſamkeit des Privatlebens die Gemüther zum Trauern und Klagen ſtimmte.

Kaum wäre H. Vernet die Schilderung der Soldatenwelt ſo gelungen, wenn er nicht ſelber eine militäriſche Natur geweſen. Er hatte ſich als Nationalgardiſt bei dem Kampfe von Clichy betheiligt und ſich dabei das Kreuz der Ehrenlegion verdient; ja es ſcheint, daß er in jungen Jahren nicht übel Luſt hatte, in die Armee ſelber einzuſpringen und mit Leib und Seele Soldat zu werden. Wenigſtens hielt es ſein Vater für rathſam, ihm ſchon mit dem 21. Jahre eine Frau zu geben und ihn ſo ſeinem friedlichen Berufe zu erhalten. Unter den ſtillen Reſtaurationsjahren verfloß dann ſein Leben ruhig und ohne Ereigniß. Ein eifriger Nationalgardiſt aber, der mit pünktlicher Strenge ſeinen Dienſt verrichtete und ebenſo als Vorgeſetzter auf militäriſche Disciplin hielt, iſt er ſein Lebenlang geblieben. Dieſer Soldatengeiſt trieb ihn auch in ſeinen Bildern die Aeußerlichkeiten der Uniform und Bewaffnung bis zum Gamaſchenknopf mit ge-

wiſſenhafter Treue wiederzugeben; er kannte in dieſen Details die franzöſiſche Armee beſſer noch, als mancher General. Gerade dies, daß er ſeines Stoffes nach Innen und nach Außen gleich mächtig war, daß er ſich auf den Schnitt und die Farbe der Rockkrägen der verſchiedenen Regimenter ebenſo gut verſtand, als auf das Treiben und Gebahren, das Herz und die Nieren des franzöſiſchen Soldaten: das gab ſeinen Bildern jene überzeugende Realität, die ihn ſo raſch populär gemacht hat. Er ſelber, eine kleine nervige bewegliche Geſtalt, wie aus federndem Stahl, mit einem echt franzöſiſchen Soldatenkopf, war Meiſter in allen körperlichen Uebungen, gewandter Fechter, Ringer, Schütze und Reiter. Daher traf er auch ſo ſicher die verſchiedenen Geberden und Bewegungen des Kampfes. Zudem war er ganzer Franzoſe, mit ſeinem elaſtiſchen Weſen, ſeinen liebenswürdigen Schwächen und Eigenſchaften. Eine ſorgloſe Natur, wie geſchaffen zum Glück, das ihm denn auch ſo unzerſtückelt wie kaum Einem modernen Künſtler geworden iſt, zum Genuß — es iſt billig hinzuzufügen, zu maßvollem — wie zur Arbeit immer aufgelegt, jung bis in ſein ſpätes Mannesalter, ſprudelnd, ausgelaſſen und launig, ſelbſt in den Briefen noch, die er mit fünfzig Jahren ſchreibt. Freilich auch ohne Tiefe und ohne Idealität, und wie es mit ſeiner Bildung ſehr bedenklich ausſah, ſo ohne ernſtere geiſtige Intereſſen und ziemlich leicht von Gedanken. Dafür aber iſt er ganz, ungebrochen, ohne inneres Zerwürfniß geblieben. So zeigt er uns in der franzöſiſchen Kunſt den modernen Menſchen und Maler von einer neuen Seite: hingegeben dem Leben der Gegenwart, ſo weit es von den tieferen Gemüthsconflikten der Zeit nicht erſchüttert iſt, ſondern in noch runder Erſcheinung zu äußerlicher That und Handlung heraustritt. Allerdings eine Welt, welche vom eigentlichen Nerv des Jahrhunderts doch nur leiſe berührt wird, daher des großen geſchichtlichen Zuges entbehrt und in ihrer Geſtalt, die ſchon unter der Proſa der Zeit leidet, nur einen beſcheidenen Theil des modernen Lebens trägt, ſeinen tieferen Inhalt aber höchſtens andeuten kann.

Wie der Menſch, ſo war auch der Künſtler. Kein ſchwerer Proceß der Ueberlegung und des Studiums ging der Arbeit voraus, und was ihm nicht auf den erſten Wurf gelang, das kam mit Verſuchen und Verbeſſern immer nur halb und mühſam zu Stande. „Tu sais“, ſchreibt er einmal ſeiner Frau, „quand je commence à faire des changements, je m'embrouille“. Das Bild, das ihm die Realität an die Hand gab, mußte er mit raſchem Griff faſſen und pflücken können, um es lebendig

und friſch auf die Leinwand zu bringen. Daher hatte bei ſeiner Kunſt die Phantaſie wenig zu thun. Um ſo größer und von ganz eigenthümlicher Kraft war das Gedächtniß, womit ſeine Anſchauung in einem merkwürdigen Grade begabt war. Was er einmal mit offenen Augen geſehen, blieb mit ausgeprägter Beſtimmtheit in ihm haften, und da er ſo kaum der Natur bedurfte, kam in ſeine Darſtellungen jener freie Zug, der ihnen einen beſonderen Reiz gibt. Dagegen war ihm der Sinn für rhythmiſche Anordnung verſagt, für eine durchgeführte Gruppirung, welche die verſchiedenen Einzelheiten in enge Beziehung zu einem feſten Mittelpunkt ſetzt. Wie es ihm ſelber an dem Ernſt der Sammlung gebrach, ſo fehlt ſeinen Bildern meiſtens der geſchloſſene Zuſammenhang. Auch machte er ſich mit der Kompoſition niemals viel Arbeit, mit vorbereitenden Kartons und Zeichnungen gab er kaum ſich ab; ziemlich auf's Gerathewol legte er ſelbſt ſeine größeren Werke an und verließ ſich, um ſchließlich doch ein paſſendes Ganzes zuſammenzubringen, auf ſeinen glücklichen Genius. Es begreift ſich, daß ein ſolches Talent bei dem Studium der alten Meiſter ſich nicht aufhielt, ſondern friſchweg mit ſeinem Geſchick und ſeinen einmal erworbenen Kenntniſſen der Natur ihre ihm einleuchtende Seite abzugewinnen ſuchte. So ſchreibt er einmal auf einer orientaliſchen Reiſe: „Sicher werde ich in den eben verfloſſenen fünf Monaten mehr gelernt haben, als in ſechs Jahren zu Rom. Was hat die Malerei, was haben die großen Meiſter zu bedeuten, wenn man unmittelbar mit der Natur verkehrt, zudem mit einer ganz göttlichen, ganz poetiſchen Natur!“ Und ein andermal in ſeiner läſſigen derben Weiſe an ſeinen Schwiegerſohn Delaroche, als ſich dieſer von der Welt zurückgezogen hatte: „die Luft, welche die Einbildungskraft nährt, iſt nicht in einem Käſe und nicht in der Tiefe eines Kellers; unter freiem Himmel und unter den Menſchen, da athmet man“.

Allein wir wiſſen ſchon, wie er ſich der Natur gegenüber verhielt. Nicht um ein gewiſſenhaftes Studium ihrer Form und Erſcheinung war es ihm zu thun, ſondern nur ihre allgemeinen hervorſpringenden Eindrücke nahm er auf. Im Fluge gleichſam faßte er ihr vorüberſchwebendes Bild. Daher iſt ſeine Zeichnung nicht durchgebildet; er begnügt ſich mit einem bloßen Ungefähr und annähernden Schein, wenn er auch die entſcheidenden Hauptzüge der Form ziemlich ſicher anzugeben weiß. Im Kolorit ſucht er die farbige Erſcheinung der Natur in ihrer unmittelbaren Wahrheit zu treffen, ohne jedoch abſichtlich — wie der neueſte Realismus — den Schein der ſaftigen Farbenfülle des Lebens zur höchſten Wirkung zu ſteigern.

Da ſich aber die Töne ſo wie ſie unmittelbar ſind nicht auf die Leinwand übertragen laſſen, ſondern durch das feine Medium des menſchlichen Auges gleichſam geſtimmt werden müſſen, um zu einem Farbenbild zuſammenzuklingen, ſo iſt ſein Kolorit das eine Mal ſtumpf und glanzlos, das andere Mal hell und hart bis zur Buntheit und nur höchſt ſelten von ſchöner Wirkung, von ſelbſtändigem maleriſchen Reiz. Faſt durchweg iſt ſo in ſeinen Bildern der Gegenſtand mit ſeinem realen Intereſſe die Hauptſache, während die künſtleriſche Darſtellung als ſolche, die Schönheit der durch ſich ſelber wirkenden Erſcheinung erſt in zweiter Linie kommt. Damit ſteht die Behandlungsweiſe und Ausführung im Einklang; mit raſchem breiten Pinſel iſt das Bild meiſtens hingebürſtet und die Leinwand mit der dünnen Farbenſchicht eben bedeckt. Seine ganze Art zu arbeiten hat uns der Maler ſelber in einem Bilde (aus dem Jahre 1817), das ihn in ſeinem Atelier unter Freunden und Bekannten vorſtellt, auf die heiterſte Weiſe verſinnlicht. In dem großen Raum (der offenbar treu nach der Natur kopirt iſt) wo ſich Alles beiſammen findet, bis auf das lebende Pferd, was der Schlachtenmaler braucht, wird von den etwa vierundzwanzig Anweſenden alles Mögliche getrieben: gemalt, geleſen, konverſirt, getrommelt, Horn geblaſen, Fleuret geſtoßen — der eine der Kämpfer mit der Palette in der Linken iſt H. Vernet ſelber — und ſich ſogar im Fauſtkampf verſucht. Wol mögen der Arbeit in ſo geräuſchvoller Umgebung ſtille Stunden der Sammlung vorhergegangen ſein, und der Künſtler mit dieſem Ineinander von Leben und Thätigkeit, Spiel und Fleiß etwas geprahlt haben; wie denn ſein einziger Freund Charlet ſagte, daß er ſich einſchließe, um ſeine Briefe zu ſchreiben und nur vor der Welt die Adreſſen hinzufüge. Allein ſeine Art ſowol, vom Leben ein unmittelbares Abbild zu geben, als der Stegreifcharakter, den ſeine meiſten Werke zeigen, vertragen ſich ganz gut mit jenem lärmenden Treiben, unter dem ſie zum Theil ſicher entſtanden ſind. Dem widerſtreitet keineswegs, daß Vernet, unermüdlich in der Beobachtung und ausdauernd in der Arbeit, keine Mühe und keine Anſtrengung ſcheute, um ſo viel wie möglich mit eigenen Augen zu ſehen was er ſchildern wollte. So tief ſeine Natur ging, war er ſeiner Kunſt aus innerſter Ueberzeugung ergeben, wie nur irgend Einer ſeiner Zeitgenoſſen. Freilich lag ihm auch hier der Gegenſtand, die dreifarbige Fahne und die militäriſche Größe Frankreichs, vielleicht noch mehr am Herzen, als die künſtleriſche Darſtellung an ſich.

Indeſſen, er beſchränkte ſich nicht auf die Soldatenwelt. Seine flüſſige

Art zu arbeiten, sein ungemein fruchtbares Talent trieben ihn an, sich in allen Gattungen zu versuchen. Der Salon von 1819 brachte einige zwanzig Werke von ihm, worunter neben Schlachten, Marinen, Thierstücken, Portraits und Genrebildern selbst Darstellungen aus dem modernen Orient sich fanden, namentlich die Niedermetzelung der Mameluken auf Befehl Mohamed-Ali's, der im Vordergrunde unter einem prächtigen Zelte wie ein ächter Theatertürke mit ingrimmigem Ausdruck gestützt auf einen Löwen, sitzt (früher im Luxembourg). Derartige Scenen pathetischen Inhaltes, die außerhalb seines eigentlichen Kreises liegen, gelingen ihm nicht, an ihnen kann sich sein Talent unmittelbarer Naturauffassung nicht bewähren. Da sie daher für unsere Betrachtung nur wenig Interesse bieten, werde ich nur dann darauf zu sprechen kommen, wenn sie irgend eine Seite des Künstlers näher charakterisiren. Wie wenig Sinn und Auge H. Vernet für jede Kunst hatte, die nicht in sein Feld irgendwie einschlug, wie wenig er die stille Welt der Schönheit begriff, die abgewendet von der Realität des Tages ein erhöhtes Leben zu vollendeter Erscheinung bringt, dafür ist wol der beste Beweis, daß eine italienische Reise, die er 1820 mit seinem Vater machte, spurlos an ihm vorüberging. —

Durch die Verherrlichung der napoleonischen Zeiten kam er zu der bourbonischen Regierung in ein eigenthümliches und, wie das nicht ausbleiben konnte, gespanntes Verhältniß. Die Mißhelligkeit kam zum Ausbruch, als das Schiedsgericht des Salons von 1822 die oben erwähnten Bilder, worin die alten Helden des Kaiserreichs und die dreifarbige Kokarde auf Kosten des neuen Regiments die alten Neigungen der Nation wieder aufweckten, kurzer Hand zurückwies. Aber in Wahrheit waren die Bourbons zu schwach, den Kampf mit dem Maler aufzunehmen. H. Vernet veranstaltete in seinem Atelier eine eigene Ausstellung seiner Werke (es waren ihrer nicht weniger als 45, darunter sogar eine Odaliske und eine Magdalena) und fand wie begreiflich großen Zulauf.*) Wie immer in Frankreich, so hatte auch diesmal die Opposition gegen die Regierung, da sie mit Erfolg und zudem in einem ungefährlichen Gewande auftrat, fast in allen Schichten der Gesellschaft unbedingten Beifall. Vernet wurde nun erst recht der nationale Maler; in ihm verkörperte sich gleichsam der allgemeine passive Widerstand, den man damals den Bourbonen entgegen-

*) Es erschien über diese Ausstellung ein eigenes Werkchen von 180 Seiten: „le Salon d'Horace Vernet," von den Kunstkritikern Jouy und Jay.

ſetzte. Hingegen bewies ihm der Herzog Ludwig Philipp von Orléans, der ſchon unter der Reſtauration die Männer der Kunſt und Wiſſenſchaft für ſich zu gewinnen ſuchte, nach wie vor ſeine volle Gunſt; er hatte ſchon vorher den Künſtler mehrfach beſchäftigt und gab ihm nun neue Aufträge. Bald ſahen wol auch die Bourbonen ein, daß ſie des Mannes, ſeiner geſchickten und gefeierten Hand für ſich ſelber nicht entbehren konnten. Schon 1824 hatte er das Reiterbildniß des Herzogs von Angoulême und den „König Karl umgeben von ſeinem Generalſtabe bei einer Revue auf dem Marsfelde" zu malen (in Verſailles). Auch hier hatte er die Naturwahrheit wol getroffen und mit wenigen gefälligen Mitteln wiedergegeben, aber auch die gewöhnliche alltägliche Erſcheinung jener Perſonen und die geiſtloſe Langeweile einer ſolchen Ceremonie mit in ſein Bild gebracht. Doch blieb er ſeinen alten Neigungen treu und führte 1825 das überall bekannte Bild aus: „Abſchied Napoleons von ſeiner Garde in Fontainebleau"; eine Darſtellung, die ſich ſelbſt in Deutſchland der Phantaſie der Zeitgenoſſen ſo eingeprägt hat, daß man ſich jenen Vorgang kaum noch anders vorſtellen kann. Mit der Regierung ſtand nun Vernet in ſo gutem Einvernehmen, daß er 1826 in's Inſtitut aufgenommen und 1828 zum Direktor der Akademie in Rom ernannt wurde. In dieſe und die nächſtfolgenden Jahre fällt auch die Ausführung der ihm vom Herzog von Orléans beſtellten Schlachten von Valmy, Hanau und Montmirail, worauf ich bei ſeinen ſpäteren Schlachtenbildern zurückkommen werde.

Er war übrigens um dieſe Zeit von den romantiſchen Einflüſſen nicht unberührt geblieben. Er entnahm nun wol auch ſeine Stoffe Byron und Walter Scott und ſuchte in der Schilderung leidenſchaftlicher Scenen nach dem erregten Ausdruck und der reichen Farbenwirkung der Romantiker. Die derartigen Bilder ſind von geringem Werth; zu den bekannteſten gehören die beiden Darſtellungen des Mazeppa, die ihm noch am eheſten gelangen, weil im Grunde in beiden die Pferde die Hauptſache ſind. Es traf ſich, daß verſchiedene Aufträge, die er von der Regierung erhalten, ebenfalls dieſer romantiſchen Neigung günſtig waren. So ſcheint ihm in der „Schlacht von Bouvines" (in Verſailles) für den Ausdruck der Köpfe Ary Scheffer, für den koloriſtiſchen Reichthum der Stoffe Delacroix vorgeſchwebt zu haben, während es in dem Louvreplafond „Julius II. an Bramante, Michelangelo und Raphael die Arbeiten für den Vatikan und die Peterskirche vertheilend" vorab auf ein maleriſches Ganzes, etwa in der Art der Venetianer, abgeſehen iſt; ein Bild, das verglichen mit den

meiſten anderen Decken des Schloſſes ein gewiſſes Leben zeigt, aber für ſich genommen flüchtig, oberflächlich und ohne künſtleriſche Bedeutung. Man fühlt an allen dieſen Werken, daß der Künſtler mit ſeiner Seele nicht dabei war und von ſeiner merkwürdigen Leichtigkeit, mit jedem Stoffe irgendwie fertig zu werden, ihm eine für das gewöhnliche Auge anſprechende Erſcheinung abzugewinnen, ſich auf ein Gebiet verleiten ließ, das ſich ſeiner Einbildungskraft nicht aufſchloß und daher für ihn leblos blieb.

Aehnlich iſt es mit den Gemälden, die während ſeines römiſchen Aufenthaltes entſtanden. Er trieb es dort ebenſo geſellig, wie in Paris. Sein Salon in der Villa Medicis (der Sitz der franzöſiſchen Akademie) war der Sammelplatz aller Fremden von Anſehen und Bildung und nicht minder lebhaft ging es auch jetzt wieder in ſeinem Atelier zu. Er wollte, wie einmal L. Robert 1829 an einen Freund berichtet, „ſeine Manier ändern"; das aber hinderte ihn nicht, wie wir aus den Briefen von Felix Mendelsſohn erfahren, mit der alten Behendigkeit, demſelben Ungeſtüm und demſelben Ungefähr ſeine Kompoſition zu entwerfen und auszuführen. Diesmal freilich, bei dem längeren Aufenthalte, konnte er ſich der großen römiſchen Eindrücke nicht erwehren und es fiel ihm ein, ſich auch einmal an Stoffen zu verſuchen, die eine ſtylvolle Anſchauung und Behandlung bedingen und zugleich für eine reiche koloriſtiſche Wirkung ſich eigenen. Der Papſt Pius VIII. durch die Peterskirche getragen (in Verſailles) — welches Bild ihm noch am beſten gelang, da er ſich genau an die Realität halten konnte — Judith und Holofernes (im Luxenbourg; beide ausgeſtellt 1831), Raphael und Michelangelo ſich im Vatikan begegnend, jener mit ſeinem faſt fürſtlichen Gefolge, dieſer allein die Stufen hinabſteigend (ausgeſtellt 1833; im Luxembourg): das ſind die namhafteren Werke, worin Vernet jenem höheren Ziel zuſtrebte, ohne daß er jedoch über ſeine gewohnte Weiſe, die doch zu dieſen Stoffen nicht paßte, hinausgekommen wäre.*) Zu derartigen Darſtellungen reichte ſein Talent nicht

*) Ueber die beiden erſten Gemälde ſchreibt L. Robert aus Rom: „H. Vernet dit qu'il veut changer sa manière en peinture. Néanmoins on trouve que le tableau qu'il vient de finir est de la même peinture que ceux de Paris. Il représente le portrait du pape Pie VIII. porté. La première chose qu'il ait faite ici est un tableau raté qu'il ne finira point. C'est une Judith coupant la tête à Holopherne, ou plutôt s'y préparant. Elle a déjà le coutelas en main et se retrousse la manche — motif, par parenthèse, trivial et bas, et qui ne donne l'idée que d'une femme bourreau. Il se faisait ensuite un jeu de sa facilité. On allait le voir un jour; en votre présence, il disait: — Tiens, ce bras est mauvais, cette jambe est de travers; —

aus und auf dieſem Felde brachte er nie etwas Anderes zu Stande, als mit äußerlicher Virtuoſität gemachte Schauſtücke. Hier verließ ihn ſelbſt ſein Geſchick klarer und deutlicher Schilderung. Die anzüglichen Worte z. B., welche nach der bekannten Anekdote Raphael und Michelangelo bei ihrer Begegnung wechſeln, ließen ſich maleriſch gar nicht ausſprechen, und nun meinte Vernet ſeinem Bilde Intereſſe zu geben, indem er alles Mögliche darauf anbrachte: der Pabſt mit den Kardinälen, römiſches Landvolk und berühmte Künſtler der Zeit als Zuſchauer. Von beſſerer Wirkung als dieſe Bilder und im Charakter der Epoche gehalten war „die Gefangennehmung der Prinzen Condé, Conti und Longueville im Jahre 1650“, ein durch die maleriſche Anordnung — auf einer Treppe — und die gewandte Behandlung der Koſtüme anſprechendes Bild (1831; 1848 bei der Verwüſtung des Palais royal zu Grunde gegangen). Einen günſtigeren Gegenſtand fand das Talent des Künſtlers in Darſtellungen aus dem italieniſchen Volksleben; namentlich der Kampf von Briganten mit päbſtlichen Dragonern und die Beichte eines Briganten ſind überall bekannt und müſſen in kolorirten Lithographien auch manche deutſche Stube jetzt noch ſchmücken. Hier konnte er wieder aus dem Leben ſchöpfen, gewöhnliche aber kräftige Naturen in oder nach einem kriegeriſchen Handgemenge ſchildern; und wenn er auch nicht wie L. Robert den Adel und den großen maleriſchen Wurf der ſüdlichen Race zu treffen vermochte, ſo wußte er wenigſtens ihre äußerliche Erſcheinung wirkſam zu verwerthen.

Während er ſo in Rom, wo er bis 1835 die Direktorſtelle bekleidete, in allen Gattungen ſich verſuchte, war in Paris jene Wendung der Dinge eingetreten, welche ſeinen Gönner Ludwig Philipp auf den Thron brachte. Nun erſt kam ſeine Zeit voll herauf und ſein Genius wie ſein Glück nahmen ihren höchſten Aufſchwung. „Laſſen Sie mich“, ſo ſchreibt er mit ebenſo viel Enthuſiasmus als Selbſtgefühl im September 1830 an die Gräfin Montjoie — „laſſen Sie mich von meiner Freude ſprechen, indem ich die dreifarbige Kokarde an meinen Hut ſtecke. Sie hat übrigens, um die Wahrheit zu ſagen, nur ihren Platz gewechſelt. Ich bewahrte ſie immer in der Tiefe meines Herzens. Doch an den Feſttagen, wie an dem von St. Jemappes und dem von St. Montreuil ließ ich wol ein Ende davon ſehen. Heute aber zeigt ſie ſich im vollen Tageslicht. Wie iſt ſie ſchön

---

crac! il barbouillait pour les changer et faire admirer sa facilité extraordinaire; mais ses ficelles ne jettent pas de la poudre aux yeux ici.“ Vergl. L. Robert par Feuillet de Conches, Paris 1854, p. 118.

und glänzend! Wie rein iſt ihre Strahlenkrone! Wenn ich meine Palette betrachte, ſo finde ich keine Farben mehr, die lebhaft genug ſind, ſie zu malen". Sie zu verherrlichen, ihren Triumph in ſeinen Bildern zu feiern, das iſt ihm von jetzt an die Aufgabe ſeines Lebens. Er ſelber wünſchte, die neueſten Ereigniſſe zu ſchildern, welche jenen glücklichen Umſchlag der Dinge herbeigeführt hatten oder begleiteten, obwol er zu ſeinem Bedauern kein Augenzeuge derſelben geweſen. Doch wußte auch er, indem er treu den Berichten folgte, aus der Proſa jener Tage nicht viel zu machen (der Gang des Herzogs von Orléans zum Palais royal und ſeine Ankunft daſelbſt). Das wahre Feld für die volle Entfaltung ſeiner Kräfte eröffnete ſich ihm erſt, als Ludwig Philipp das Muſeum von Verſailles gründete und nun eines Künſtlers bedurfte, der in einer Reihe großer Tafeln die kriegeriſchen Thaten der Nation namentlich aus der neueſten Zeit raſch und treffend, gleichſam in einer volksthümlichen Form zu ſchildern vermochte, um ſo den Franzoſen in den Sälen des verlaſſenen Schloſſes ihren militäriſchen Ruhm, ſei es der jüngſten Vergangenheit, ſei es der Gegenwart zu vergegenwärtigen.

Schon früher hatte er die Schlachten von Jemappes, Valmy, Hanau und Montmirail für den Herzog von Orléans, der an denſelben irgendwie Theil genommen, gemalt;*) dieſen ſchloſſen ſich nun die großen Siege des Kaiſerreichs, Jena, Friedland und Wagram an (ausgeſtellt 1836; in Verſailles). Faſt allen dieſen Bildern iſt gemeinſam, daß ſie im Vordergrunde den Heerführer mit ſeinem Generalſtabe darſtellen, Befehle ertheilend oder beobachtend, während im Mittel- und Hintergrunde die eigentliche Schlacht vor ſich geht, ſowol die Bewegung der Maſſen und das Kriegsgetümmel, als vereinzelte maleriſche Epiſoden des Gefechtes. Doch ſind in jenen vier erſten dieſe kriegeriſchen Vorgänge inniger mit der Hauptgruppe verbunden, als in den drei letzten, und daher die ganze Anordnung einheitlicher, von dem bewegten Zug des Kampfes mehr zuſammengehalten. Von allen hat wol Montmirail, auch durch die koloriſtiſche Behandlung, die größte Wirkung. Es iſt der Moment geſchildert, da die Jäger der alten Garde durch ihren kühnen Angriff die Entſcheidung herbeiführen; aber der fahle ſchon dem Abend ſich zuneigende Tag, darin die Scene gehüllt iſt, miſcht dem Siege gleichſam eine trübe Ahnung des nahen Unter-

*) Die vier Gemälde waren früher in der Galerie des Palais royal und kamen dann bei der Verſteigerung derſelben 1851 in den Beſitz des Marquis von Hertford.

gangs bei, dem das Kaiserreich zutrieb. Das einzige Bild vielleicht, worin der Maler einer tieferen Stimmung und einer in die Seele der Geſchichte eindringenden Auffaſſung Ausdruck zu geben wußte. In Jena, Friedland und Wagram macht jedesmal Napoleon mit ſeinen Generälen das eigentliche Bild aus, ſie ſtehen für das Auge in keinem Zuſammenhang mit dem Getümmel des fernen Hintergrundes. Dieſe Anordnungsweiſe iſt für das moderne Schlachtenbild überhaupt charakteriſtiſch. Soll in der Kompoſition die Bedeutung der Begebenheit hervortreten, ſo muß der Held des Tages, der befehlende Heerführer als der beſtimmende Mittelpunkt des Kampfes erſcheinen. In unſerer Zeit aber greift dieſer nicht ſelber kämpfend in die Schlacht ein; ſeine Größe ſteckt, auch dann wenn er wie Napoleon Herrſcher, Staatsmann und Soldat in Einem iſt, in der Lenkung der politiſchen Fäden und im Schlachtenplan, und da mit Beidem der Künſtler nichts anzufangen weiß, kann er die bewegende Idee des Vorgangs nur andeutend verſinnlichen. Auch haben jene verſchiedenen Napoleon Vernets wenig, was über den Alltagsmenſchen hinausginge und den bedeutungsſchweren Moment zum Ausdruck brächte; wenn er, wie in dem Bilde von Wagram, mit dem Fernrohr die Wirkung einer Batterie beobachtet, ſo zeigt uns das weder was in ſeiner Seele, noch was in der Schlacht vorgeht. Das beſte an dieſen Gemälden iſt unſtreitig das maleriſche Handgemenge in der Ferne. Hier, wo uns Vernet den franzöſiſchen Soldaten in der Hitze des Gefechtes, ſiegend oder fallend zeigt, hier iſt er in ſeinem Elemente. In dieſer Verherrlichung des „Troupier" ſteht H. Vernet im Gegenſatz zu Gros, der immer darauf ausging, die Größe ſeines Helden, des Kaiſers hervorzuheben, während ihm die Soldaten nur ausfüllende Nebenfiguren ſind. Was außerdem Jener Neues hinzubringt, iſt die treue Beobachtung der Lokalität, die Bewegung des Terrains und bisweilen die Andeutung der ſtrategiſchen Dispoſition der Maſſen. Neben jenen Kämpfen der Neuzeit war auch eine Schlacht aus dem 17. Jahrhundert, die von Fontenoy (gemalt ſchon 1828; in Verſailles) ausgeſtellt;*) eine der wenigen Darſtellungen der hiſtoriſchen Vergangenheit, in denen der Künſtler glücklich geweſen. Es iſt der Moment feſtgehalten, da Ludwig XV. aus den Händen des Marſchalls von Sachſen und ſeiner Offiziere inmitten maleriſcher Gruppen, die an den eben beſtandenen Kampf erinnern, die erbeuteten Fahnen entgegennimmt, und hierin ebenſowohl der Charakter der Zeit ge-

*) Geſt. von Ch. Colin.

Erſtürmung des Thores von Conſtantine. Von Horace Vernet.

troffen, als der Vorgang und die Empfindungen, die er hervorruft, lebendig veranschaulicht. —

Doch das Beste blieb dem Maler noch vorbehalten. Er sollte den französischen Soldaten in der Bewegung des Kampfes und in seinem siegesgewissen Heldenmuth treu nach dem Leben schildern, nicht wie er aus der Kaiserzeit in der Erinnerung war, sondern wie er mitten in der sonst so friedlichen Zeit durch einen neuen und eigenthümlichen Kampf der Nation einen neuen Beweis ihrer kriegerischen Größe gab. Die Einnahme von Konstantine im Oktober 1837, die glorreichste Waffenthat der algierischen Armee, kam der Regierung eben recht, um der Opposition, welche nach den Septembergesetzen wieder Boden gewonnen, triumphirend entgegenzutreten und die Stimmung des Landes noch einmal auf ihre Seite zu bringen. Vernet erhielt den Auftrag, das glückliche Ereigniß in seinem ganzen Verlaufe darzustellen. Er begab sich sogleich an Ort und Stelle, um in seiner Schilderung der Realität möglichst nahe zu kommen. Schon 1833 hatte er eine afrikanische Reise gemacht und dabei mancherlei dankbare Motive zu Sittenbildern aus dem Leben der Araber gefunden: die Post in der Wüste, das Gebet in der Wüste, ein Sklavenhändler, eine große Jagd auf Löwen, eine andere auf Eber, und das anziehendste dieser Bilder: Araber im Lager unter einem Feigenbaume behaglich sitzend und rauchend, wie sie einem Erzähler zuhören. Er hatte nicht die Gabe, wie Delacroix und Decamps, die Dinge und Menschen des Orients in der Tiefe ihres malerischen Charakters zu fassen und sie in die leuchtende gluthzitternde Luft des Südens zu hüllen; auch hier wirkte er vornehmlich mit dem Interesse des Gegenstandes, dessen äußere Realität er wie immer leicht und sicher wiedergab. Nun aber der französische Soldat auf morgenländischem Boden und im Kampf mit dem ganz anders gearteten Araber, zudem, wie es der afrikanische Krieg und die Wildheit der Truppen mit sich brachte, in aufgelöster Schlachtreihe, wo der Einzelne, sein Muth und seine Heldenthat zur Entscheidung nicht minder mitwirkten, wie der Befehlshaber, wo dieser selber als Fechtender mitten im Gemenge sich bewegte: Das war der Gegenstand, für den sein Talent wie geschaffen war. Er schilderte den Sturm auf Konstantine in seinen drei Hauptmomenten, wobei er ebensowohl die Oertlichkeit als die Kämpfenden, zum guten Theil Bildnisse, treu nach der Natur beobachtete. Es sind die Einnahmen der Höhen, wobei eine Truppe angreifender Kabylen zurückgeschlagen wird; Abmarsch der Kolonnen zum Sturm; Ersteigung der Bresche und Einnahme der Stadt

unter der Anführung des Oberſten Lamoricière (vollendet 1839; in Verſailles).*) Der ſtürmiſche Anlauf der Soldaten, die Verwirrung des Kampfes, das Momentane und Zufällige der Bewegungen, die Anſpannung aller Kräfte, das ungeſtüme Drängen der Angreifenden: das Alles iſt höchſt lebendig und beſtimmt ausgeſprochen und prägt ſich mit eindringlicher Wahrheit der Anſchauung ein. Unſere Abbildung gibt eine beſondere Epiſode des Kampfes, die dem Künſtler nicht minder gelungen iſt: der Angriff eines Thores unter dem Oberſten Lamoricière. Dieſe Gemälde können um ſo eher für ſeine Meiſterwerke gelten, als in ihnen die ſchwachen Seiten ſeines Talentes die Wirkung weniger beeinträchtigen. Das Genrehafte ſeiner Auffaſſung, das Epiſodiſche und Zerriſſene ſeiner Kompoſitionsweiſe war hier, wo das regelloſe Handgemenge der einzelnen Kampfesſcenen, das leidenſchaftliche Vorſtürmen der Soldaten das eigentliche Bild ausmachten, zum Theil am Platze, zum Theil weniger fühlbar, während doch der gemeinſame Zweck die Angreifenden zu Gruppen wieder zuſammenhält. Auch entſchädigt hier die Wahrheit der Bewegungen, der volle Natureindruck, den die ihrem Geſchäfte ganz hingegebenen Geſtalten machen, für den Mangel an durchgebildeter Form, wie andrerſeits die kräftige Färbung die Wärme und Tiefe des Tons diesmal weniger vermiſſen läßt.

Störender dagegen zeigt ſich das Zerſtreute und Anekdotenhafte der Darſtellungsweiſe in zwei ſpäteren Bildern, welche ebenfalls hervorragende Momente aus den afrikaniſchen Feldzügen behandeln. Das eine, ſchon durch ſeine gewaltige Ausdehnung — es iſt wol die größte Leinwandfläche, die je bemalt worden — bekannt, iſt die Wegnahme der Smalah, des Lagers von Abdelkader, durch den Herzog von Aumale mit 600 Reitern (ausgeſtellt 1845), das andere die Schlacht von Isly gegen die Marok-

*) Die „Salle de Conſtantine" in Verſailles enthält außer jenen drei Gemälden noch elf Darſtellungen aus dem Kriegsleben der franzöſiſchen Armee ſeit 1830; ſämmtliche Bilder größtentheils ausgedehnte Tafeln mit lebensgroßen Figuren, ſind in den Jahren 1837—41 ausgeführt. Es ſind: Einfahrt der franzöſiſchen Flotte in den Tajo 1831, Einzug der franzöſiſchen Armee in Belgien 1831, Beſetzung von Ankona 1832, Angriff auf die Citadelle von Antwerpen 1832, Einnahme des Forts St. Jean d'Ulloa 1838, und aus dem afrikaniſchen Kriege: Einnahme von Bugia 1833, der Kampf von Habrah 1835, der von Sickak 1836, der von Somah 1836, der von Affroun 1839, Beſetzung des Paſſes von Teniah 1840. Von dieſen kommen in der Lebendigkeit der Darſtellung das letztere dann der Kampf von Habrah und der Angriff auf die Antwerpener Citadelle den Konſtantinebildern ſehr nahe.

laner (ausgeſtellt 1846). Jenes iſt im Grunde kein Gemälde, ſondern ein Panorama; es iſt unmöglich mit Einem Blick das Bild zu umfaſſen, und man muß die Leinwand abwandeln, um die verſchiedenen loſe aneinandergereihten Züge zu betrachten. Die Ueberrumpelung des Lagers mit ſeinen Frauen, Kindern, Negerſklaven, Schmuckſachen, Geräthſchaften, Kühen, Kameelen, ſchreienden Eſeln und Gazellen durch die — dem Beſchauer in der Mitte des Bildes kühn entgegenſprengenden — Chaſſeurs d'Afrique gab dem Künſtler Anlaß zur Schilderung von komiſchen und unterhaltenden Scenen untermiſcht mit Kampfgetümmel. So ſchlägt hier die moderne Geſchichte trotz des monumentalen Maßſtabs in eine buntgemengte Anzahl von Anekdoten um. Man ſieht, daß Vernet die Dinge ſchilderte, wie ſie ihm von Dieſem und Jenem der Augenzeugen erzählt worden, ohne daß ſeine Phantaſie im Stande geweſen wäre, das Ereigniß zu einem Ganzen zuſammenzuſchließen und abzurunden. Ein ganz ähnlicher Fall iſt es mit der Schlacht von Isly, worin zudem das Landſchaftliche allzuſehr ſich vordrängt. Auch hier iſt der Vorgang in ein Nebeneinander von Epiſoden zerſplittert, aus denen der Hauptmoment der Darſtellung für das Auge kaum hervorſticht: die Darreichung nämlich des bei der Erſtürmung des marokkaniſchen Lagers erbeuteten „Parasol de commandement“ durch den Oberſten Yuſuf an den Marſchall Bugeaud. Dieſer Sonnenſchirm, das merkwürdige Abzeichen der gewonnenen Schlacht, war im Grunde das einzige Ergebniß des Sieges wie des ganzen marokkaniſchen Feldzuges, da ja der Kaiſer Abderrahman ſchon vor dem Kampfe dem franzöſiſchen Ultimatum ſich gefügt hatte. Solcher wolfeilen Waffenthaten bedurfte es freilich, um die Nation, die ſich unter dem ruhmloſen Regiment Ludwig Philipps zu langweilen anfing, wieder für eine Weile zu beſchäftigen. Der zweifelhaften Bedeutung übrigens, welche der ganze algieriſche Krieg für die Geſchichte unſeres Jahrhunderts hat, entſpricht wol der genrehafte Charakter der Vernet'ſchen Werke; dieſer Zuſammenſtoß des Abendlandes mit dem Morgenlande greift nicht in die Tiefen des modernen Lebens und ſpielt nur auf der Oberfläche des alten großen Konfliktes zwiſchen beiden Welten. So ſteht dieſe Geſchichte mit dieſer Kunſt im Einklang. Jene Scharmützel genau nach dem Leben zu ſchildern, bedurfte es keinen großen Aufwandes von geſtaltender Phantaſie, und zu dem leichten Inhalte paßte die leichte Form.

Doch von ſeinen orientaliſchen Reiſen ſollte H. Vernet noch eine andere Frucht heimbringen, als ſeine Schlachtenbilder. Auf nichts Geringeres

kam er als eine neue Darſtellungsweiſe der bibliſchen Mythe, indem er zu entdecken meinte, daß die Geräthe, Trachten und Gebräuche der heutigen Araber dieſelben geblieben ſeien wie die der alten Orientalen, namentlich die der Hebräer, und daß daher die religiöſe Kunſt, um wahr zu ſein, das traditionelle Gewand der bibliſchen Perſonen gegen jenes noch erhaltene Koſtüm vertauſchen müſſe. Er, der ſich immer ohne viel Beſinnen dem raſchen Zuge ſeines Talentes und den augenblicklichen Eindrücken der Natur überließ, verrannte ſich diesmal in ein Syſtem, das er Jahre lang feſthielt, in einer Anzahl von Werken verfolgte — wol nur deshalb mochte er ſich überhaupt dazu verſtehen, bibliſche Stoffe zu behandeln — und endlich im Jahre 1848 dem Inſtitut zur förmlichen Begutachtung vorlegte.*) Dieſe Idee war ihm ſchon während ſeiner erſten afrikaniſchen Reiſe im Jahre 1833 gekommen. Damals ſah er eines Tages, als er gerade in der Bibel las und zufällig aufblickte, eine junge Frau am Brunnen einem Soldaten zu trinken geben und meinte nun die Bewegung vor ſich zu haben — die ihm bisher immer unklar geweſen —, womit Rebekka dem Eliezer den Krug darreichte. Er iſt dann auf ſeinen weiteren Fahrten im Orient, namentlich derjenigen, die er im Jahre 1839 auf 1840 als reiſeluſtiger Touriſt auch auf Syrien und Paläſtina ausdehnte, ſeinem neuen Einfall fortwährend nachgegangen**) und mit der Hartnäckigkeit eines Syſtematikers treugeblieben. Bei den Bildern, welche aus dieſer Anſchauung hervorgegangen, zu verweilen, verlohnt nicht der Mühe; ſie ſind nichts als Beweismittel für jene Koſtümlehre.***) Was dieſe anlangt, ſo iſt ſie für uns nur ein ſicheres Kennzeichen von der realiſtiſchen, dem Idealen kaum zugänglichen Denkart des Meiſters. Die chriſtliche Mythe und ihre Geſtalten haben in der Religion wie in der Kunſt nur Leben und Wahrheit

*) Vergl. l'Illustration vom 12. Februar 1848.

**) So ſchreibt er von Damascus, Januar 1840 an einen Freund: „Je vous le répète, mon cher ami, ce pays-ci n'a pas d'époque. Transportez-vous de quelques milliers d'années en arrière, n'importe; c'est toujours la même physionomie que vous avez devant les yeux. Que le canon chasse devant lui des populations entières, qu'il les extermine, ce n'est que le moyen qui a changé, mais non la chose. Pharaon poursuivant les Hébreux, monté sur son chariot, soulevait la même poussière dans le désert que l'Artillerie de Méhémet-Ali. Les Arabes n'ont pas changé!"

***) Es ſind namentlich: Rebekka am Brunnen (1834); Agar von Abraham fortgetrieben (1837, im Muſeum von Nantes); Thamar und Juda (1841, früher in der Galerie des Grafen Pourtalès; 1865 um den fabelhaften Preis von 35,700 Fr. verkauft); Rahel ihren Sohn beweinend (1846); Judith auf dem Wege zu Holofernes (1847); der gute Samariter (1848).

durch ihre ideale Existenz, welche ein Erzeugniß des menschlichen Geistes selber ist. Nimmt man ihnen diese Form, worin sie sich für uns verdichtet haben, um ihnen dafür den Schein einer eingebildeten Realität zu geben, so nimmt man ihnen eben damit das eigene selbständige Dasein, das sie für uns gewonnen haben.

Wol kein Künstler der Gegenwart hat während seiner Blüte bei der Masse des Publikums einen so durchschlagenden Erfolg und von Seiten der Höfe so ehrenvolle Anerkennung gefunden, als Horace Vernet. Hierin wie in dem glücklichen Verlauf seines Lebens kann er sich mit Raphael, Tizian und Rubens messen. Bei Ludwig Philipp, der mit ihm fast vertraulich verkehrte, stand er in der höchsten Gunst; bei seinem zweiten und vierten afrikanischen Aufenthalt (1845) wurden ihm alle militärischen Ehren zu Theil, wie wenn er eine der höchsten Stellen im Heere bekleidete; alle Akademieen beeilten sich, ihn aufzunehmen, und die Fürsten, ihm der Reihe nach ihre Orden anzuhängen. Mit dem russischen Kaiser Nikolaus stand er, soweit das mit jenem Autokraten überhaupt anging, auf beinahe freundschaftlichem Fuße. Der Fürst hätte gern von seiner Hand auch ein Stück russischer Geschichte verherrlicht gesehen und bewog ihn daher zweimal nach Petersburg zu kommen (1836 und 1842—1843), wo er ihn auf die ausgesuchteste Weise aufnahm, seinem Generalstab zutheilte und mit sich eine Reise durch verschiedene Gebiete des Reiches machen ließ. Vernet, der kein größeres Vergnügen kannte, als Land und Leute kennen zu lernen, und auf Reisen seine Lebenskräfte verdoppelt fühlte, folgte gern dem Rufe. In Petersburg wußte er ebenso wie in Paris seine glänzende Rolle zu spielen und seinen raschen Pinsel zu führen, ohne deshalb seinem nationalen Bewußtsein Etwas zu vergeben. Er malte namentlich die Bildnisse der kaiserlichen Familie und legte ein großes Schlachtengemälde an, „das Gefecht von Wola vor der Einnahme von Warschau", das er 1848 vollendete (bezahlt mit 100,000 Fr.; im Petersburger Winterpallaste.)

Die Jahre, da er die Smalah und die Schlacht von Isly ausführte, bezeichnen den Höhepunkt seines Lebens und seines Ruhmes. Seit 1848 ging seine Zeit ihrem Ende zu. Es kamen neue Verhältnisse, neue Menschen und ein anderer, ein bewußter und mit allen Kunstmitteln ausgerüsteter Realismus, der seine harmlose und vom Stoff beherrschte Weise bald über den Haufen warf. Jahrelang hatte er der Kritik getrotzt, die ihm oft übel genug mitgespielt, und sich offenherzig auf den Beifall der

Menge geſtützt;*) nun mußte er es erleben, daß er, auch durch häusliche Zerwürfniſſe gehemmt, den alten Rang nicht mehr behaupten konnte. In die neue Ordnung der Dinge hätte er ſich wohl gefunden; er malte noch die Belagerung von Rom im Jahre 1849 (in Verſailles), den Präſidenten der Republik, die Schlacht an der Alma und die Erſtürmung des Malakoff. Aber ſeine Hand war ſchwerer geworden, und ſeine Geſchicklichkeit des bloßen Ungefährs, ſeinen Mangel an künſtleriſcher Auffaſſung und Anordnung, ſeine leichtfüßige Weiſe nahm das Publikum nicht mehr ſo gutwillig hin wie früher. Noch einmal zwar erkannte ihm auf der großen Ausſtellung von 1855 die öffentliche Stimme eine der erſten Stellen in der franzöſiſchen Kunſt zu. Anders aber ſprach ſich einmüthig die Kritik und die Künſtlerwelt ſelber aus. Seine gute Laune, nachdem ſie ihm Jahre lang treu geblieben, verließ ihn mit ſeinem guten Glück, ſeinem ſprudelnden Weſen und der ſtaunenswerthen Leichtigkeit ſeines Talentes. Er fühlte ſich vereinſamt. Und nun begegnete es dem heiteren Maler des franzöſiſchen Soldatenthums, daß ihn auf ſeine alten Tage eine religiöſe Stimmung anwandelte, die er wol oder übel mit ſeinen militäriſchen Neigungen in Einklang brachte (die Meſſe in Kabylien, vor den Truppen abgehalten 1853, „Le Zouave trappiste“). Bald ging es auch ſonſt mit ihm zu Ende, er fing an zu kränkeln und mochte um ſo mehr leiden, als er fühlte, wie die ſchnelllebende Zeit nahe daran war, ihn zu vergeſſen. Da, einen Monat vor ſeinem Tode, erwies ihm der Kaiſer die größte Ehrenbezeugung, die der Franzoſe — ſofern er nicht gerade Republikaner iſt — ſich wünſchen mag: er ſchickte ihm auf ſein Krankenbette „als dem großen Maler einer großeu Epoche“ das Großoffizierkreuz der Ehrenlegion. So ſtarb auch in ſeiner äußerlichen Stellung als der Größte von ihnen der letzte Vernet**).

*) 1843 ſchreibt er mit ausgeſprochener Beziehung auf ſich ſelbſt an ſeine Frau: „La multitude au jugement de laquelle on en a appelé conserve, plus longtemps que les coteries, la reconnaissance qu'elle vous doit pour le soin que vous avez mis à lui plaire.“

**) Aus der zahlloſen Menge ſeiner Arbeiten ſind im Texte die Hauptwerke angeführt; zu erwähnen wäre noch ſeine Deckenmalerei im Vorſaal des Palais Bourbon (jetzt Haus des geſetzgebenden Körpers), welche den Frieden darſtellen umgeben von den Künſten und Wiſſenſchaften, wobei auch die Kraft des Dampfes zu Waſſer und zu Lande nicht fehlt. Die Gemälde ſind von höchſt beſcheidener Erfindung, aber wie Alles was Vernet gemacht von einem lebendigen Zug, ohne deshalb auf beſonderen künſtleriſchen Werth Anſpruch machen zu können. Ein ziemlich vollſtändiges Verzeichniß ſeiner Werke findet ſich in der Revue des arts, Tom. XVII. (1863), p. 343 ff.

2.

Die Bedeutung des Soldaten für die französische Kunst und Gesittung. — Das militärische Sittenbild.

Die hervorragende Stellung, welche H. Vernet für das größere Publikum in der französischen Malerei einnimmt, verdankt er einerseits, wie wir gesehen, dem volksthümlichen Charakter seines Talentes, andererseits aber der bedeutsamen Rolle, welche der Soldat in der Gesittung wie in der Staatsgeschichte des modernen Frankreichs spielt. Im Ganzen behauptet die Schlachtenmalerei nur einen untergeordneten Rang in der Kunst, und man würde die Bedeutung Vernets unrichtig schätzen, wenn man sie darnach bemessen wollte. Nicht genug kann man hervorheben, wie sich namentlich neuerdings im Soldatenleben nicht bloß die politischen sondern auch die moralischen Fähigkeiten der Franzosen gleichsam gesammelt haben, wie in seinem äußeren Treiben und Gebahren ihr rasches entschlossenes Wesen, ihre runde Beweglichkeit, ihr Sinn für Vereinigung individueller Freiheit mit der Schranke fester Formen zu einer in sich fertigen Erscheinung kommen. Mit Recht ist bemerkt worden, daß sich der Typus des französischen Volkes im Soldaten nicht selten zu einer gewissen Idealität entwickele; er ist für die Nation selber die leibhafte Verkörperung ihrer guten und liebenswürdigen Eigenschaften. In der That ist er von dem Ränkespiel, der Gewinn- und Genußsucht wie der Frivolität der bürgerlichen Gesellschaft weniger berührt worden. Er bildet so in der Vermischung der Stände, dem rastlosen Wechsel der Vermögen wie der Schicksale des Bürgerthums, dem Schwanken und Wogen aller Verhältnisse einen festen Kern. Auf ihn stützt und verläßt sich die Nation um so mehr, als er zugleich wie der sichere Felsen erscheint, woran die revolutionären Stürme oft genug sich brechen, ehe sie das Staatsschiff erreichen. Und endlich, wenn die Nation, wie das neuerdings nach jedem Umschlag der Dinge der Fall ist, in allmäliger Erschlaffung ihrer politischen Rechte und Selbständigkeit sich wieder begeben hat und willenlos der Regierung aufs Neue die Leitung des Staates überläßt: da findet sie regelmäßig einen Ersatz für diesen Verlust in den mehr oder minder glänzenden Waffenthaten, womit das Heer die nationale Größe und Macht des Landes immer aufs Neue bewährt. Daher das Ansehen, worin der Soldat bei allen Schichten der Bevölkerung steht, die wahre Verehrung, die alle Stände für seinen Beruf haben, so verschieden auch ihre eigenen Bestrebungen sein mögen. In dieser warmen Anerkennung,

die ſich nicht ſelten zur Begeiſterung ſteigert, treffen ſich ſelbſt die Vertreter ganz entgegengeſetzter Kreiſe des geiſtigen Lebens, der reaktionäre de Maiſtre und der demokratiſche Béranger, ein Géricault und A. de Vigny, die beide ihre militäriſche Neigung ſogar zum Eintritt in die Armee bewog, wie andererſeits die Vaudevillepoeten. Noch die neueſten Dramatiker und Novelliſten verſäumen nicht in ihre Schilderung der durch Lüge, Ausſchweifung und das Raffinement des Luxus zerbröckelten Geſellſchaft ſo oft wie nur möglich den Soldaten einzuführen als den wackeren und gediegenen Charakter, der aus der Zerrüttung der Verhältniſſe und der Verkehrung aller ethiſchen Begriffe unverletzt hervorgeht, durch ſein Beiſpiel und an ſich ſelber die ſittliche Ordnung wiederherſtellt.

Namentlich waren es Béranger und Scribe, die den Soldatenſtand mit ungeheuchelter Neigung Jeder in ſeiner Weiſe feierten. Mit beiden hat H. Vernet Berührungspunkte. Der Erſtere beſang das franzöſiſche Heer als den glorreichen Vertreter der Nation, dem ſie ihre Macht und ihre Größe verdankt und mit dem ſie den Verluſt derſelben nach dem Untergang Napoleons betrauert; er war es, der während der Friedenszeit die militäriſche Leidenſchaft im Volke wieder anfachte und zugleich den Kaiſer mit einer Glorie umgab, die ſeine hiſtoriſche Geſtalt in die Idealität der Mythe erhob und ſein Bild in alle Gemüther einprägte.*) Wir haben geſehen, wie Vernet ſeinerſeits unter der Reſtauration die übriggebliebenen Alten der großen Armee verherrlichte und das Andenken des Kaiſers in der Einbildungskraft lebendig erhielt.**) Scribe andererſeits, der ebenſo der Luſtſpieldichter des Julikönigthums wie Vernet ſein Maler war, erhebt

*) Wie weit man es nach dem Vorgang Bérangers mit dem Napoleon-Kultus trieb, bezeugt folgende Stelle aus den Satiren von Barbier:

„Non, non Napoléon n'est plus souillé de fanges:
Grâce aux flatteurs mélodieux,
Aux poëtes menteurs, aux sonneurs de louanges,
César est mis au rang des Dieux.
Son image réluit à toutes les murailles;
Son nom dans tous les carrefours
Résonne incessamment, comme au fort des batailles
Il résonnait sur les tambours".

**) Wie nahe ſich der Poet und der Maler berührten, wie verwandt ſie ſich oft nicht blos in der Stimmung und Anſchauung, ſondern auch in der Wahl ihrer Stoffe waren, das zeigt ein Vergleich einzelner Lieder von B., wie „le vieux drapeau" und „le vieux sergeant", mit jenen militäriſchen Genrebildern, worin Vernet den alten Soldaten des Kaiſerreichs unter dem ruhmloſen Frieden der Reſtauration ſchilderte, wie le soldat labourenr, le soldat à Waterloo u. ſ. f.

ſich, ſo oft er in ſeinen Bildern des zeitgenöſſiſchen Sittenlebens den Soldaten zu zeichnen hat, zu einem tieferen Ernſt der Weltanſchauung und zu einer gewiſſen Wärme ſittlicher Geſinnung. Wenn er mit kühler Beobachtung und bühnenkundiger Geſchicklichkeit die Schattenſeiten der Geſellſchaft, ihre Ränke und ihr lockeres Leben ſchildert, ſo vergißt er doch auch die lichten Punkte nicht, und dieſe ſind ihm immer neben den tüchtigen Künſtlern und Männern der Wiſſenſchaft die geraden Soldatennaturen. Er vertauſcht dann, indem er dieſe auftreten läßt, ſeine leichtfüßige geiſtreiche Art, ſein ſkeptiſches ſpielendes Weſen gegen einen vollen und herzlicheren Ton, der nicht ſelten mit der überzeugenden Kraft eines ächten Pathos aus der Seele kommt. So ſchildert er den Soldaten als den kernhaften Charakter in der allgemeinen Auflöſung, wie ihn H. Vernet faßt in der friſchen Ausübung ſeines kriegeriſchen Handwerks inmitten der thatenloſen Zeit. Auch ſonſt ſind beiden manche Züge gemeinſam. Scribe, nicht weniger fruchtbar, hat ebenſo die Gabe der ſicheren, die Realität mit wenigen Strichen feſthaltenden Hand; er verſteht es, Zuſtände und Menſchen in faßbarer Deutlichkeit vor das Auge zu führen und gibt immer in feſten Formen ein treffendes Abbild der Natur; beide endlich haben, Jeder in ſeiner Gattung, den ächten franzöſiſchen Ausdruck für eine Sphäre des modernen Lebens gefunden. Allein ſo wenig wie der Maler weiß ſich der Dichter — wenn man ihn den Namen geben darf, wie jener nicht Künſtler in vollem Sinne des Wortes iſt — über ein gewiſſes mittleres Maß ſowol der Gegenſtände, die er behandelt, als der Darſtellungsweiſe zu erheben. Beides ſind im Grunde proſaiſche Naturen, ohne Schwung, ohne ideale Erregung und ohne die Tiefe eines geiſtigen Inhaltes, wie andrerſeits ohne Anlage und Empfindung für die ſelbſtändige Schönheit durchgebildeter Form. —

Es liegt in der Natur der Sache, daß im Ganzen das Thun und Leiden des Soldaten, weniger berührt von tieferen Gemüthskonflikten und vornehmlich im Kampf zur Erſcheinung heraustretend, für die Malerei ein noch ergiebigerer Stoff war als für die Dichtung. Daher gruppiren ſich um H. Vernet eine Anzahl von Malern, welche dieſer Gattung faſt ausſchließlich ſich widmen und alſo hier ihren Platz haben. Auch das zweite Kaiſerreich hat in dieſem Fache neue und zum Theil nicht gewöhnliche Kräfte aufzuweiſen; doch iſt derſelben erſt ſpäter zu gedenken, da ſie weſent-

lich der jüngſten Zeit angehören und eine eigene Anſchauung und Kunſtweiſe ſich gebildet haben.

Doch, eine ſo bedeutende Stelle auch das Kriegsbild der neuen Zeit in der franzöſiſchen Malerei einnimmt, es leidet immer, ſofern es ſich in die hiſtoriſche Gattung erheben will, an jenen Gebrechen, die wir ſchon bei H. Vernet kennen gelernt haben. Wol kommt dem Maler zu gute, daß er ſich für dieſe Stoffwelt begeiſtern kann, daß ſie ſeiner Anſchauung nahe liegt und von der Wärme ſeiner nationalen Neigungen belebt wird; der Gang der Dinge ſowie der Charakter der Perſonen iſt ihm vertraut und auch die äußere Erſcheinung inſofern günſtig, als in der Entſcheidung des kritiſchen Momentes die Schlachtreihe ſich auflöſt und der Einzelne als handelnde Perſon hervortritt. Allein die Seele des ganzen Vorgangs hat ſich in das Gehirn des Feldherrn zurückgezogen, der des thätigen Eingreifens überhoben vom ſicheren Platze aus die entſcheidenden Bewegungen an geheimen Fäden leitet, während der Einzelne bei aller Bravour doch nur die von der verborgenen Macht bewegte Maſchine iſt. Kämpfe, welche die Völker mit ihren Fürſten an der Spitze gegeneinander führen und die daher zum Ausdruck für das Schickſal ganzer Zeitalter werden — wie ſie uns in ächt geſchichtlichem Sinn die Iſſosſchlacht des pompejaniſchen Hauſes del Fauno und die Konſtantinsſchlacht Raphael's veranſchaulichen —, hat die neue Zeit keine aufzuweiſen. Daher bleibt dem Maler nur übrig, entweder eine Epiſode der Schlacht zu ſchildern, die den Ausſchlag gegeben hat, oder den Feldherrn vorzuführen, wie er inmitten des Generalſtabes und nicht allzu entfernt vom Kampfgetümmel ſeine Befehle ertheilt.

Ein glücklicher Stoff iſt dagegen das franzöſiſche Soldatenleben, ſobald es der Maler in ſeiner ſittenbildlichen Bedeutung faßt, im Charakter der Maſſe und dem Treiben der Individuen, die auf der breiten Folie ihres nationalen Standes doch als beſondere Perſönlichkeiten erſcheinen. In dem franzöſiſchen Soldaten findet er endlich noch einen Menſchen, der in einem naiven Zuſammenhange mit einem Ganzen, einer Gattung, einer allgemeinen Lebensmacht ſteht, die ſeiner Individualität zwar Schranken ſetzt, aber dafür einerſeits Halt und Sicherheit, andrerſeits einen volksthümlichen Charakter und die frohe Gewißheit deſſelben gibt. Daher bildet ſich auf dieſem Felde eine reichhaltige Genremalerei aus, die dem neunzehnten Jahrhundert im Unterſchied von früheren Kunſtepochen eigenthümlich und wirklich populär iſt. Ihrer Entwicklung und Verbreitung in die

weiteſten Kreiſe iſt namentlich die Lithographie, welche 1817 durch den Grafen Laſteyrie in Frankreich bekannt geworden, günſtig geweſen. Dieſe kam eben recht, um der Darſtellung militäriſcher Scenen, nach der die Nation in der wehmüthigen Erinnerung ihres erloſchenen Glanzes Verlangen trug, in alle Schichten der Bevölkerung Eingang zu verſchaffen. Hatten ſich ihrer ſchon Géricault und H. Vernet zu ſolchen Zwecken bedient, ſo fanden ſich in Charlet und Raffet zwei Künſtler, die ſich ihr faſt ausſchließlich widmeten und durch ihre Hunderte von Blättern, welche das Soldatenleben in ſeinen komiſchen wie in ſeinen ernſten und ſchweren Situationen ſchildern, in Frankreich einen ungewöhnlichen Ruf mit Recht erlangt haben.

Nicolas-Touſſaint Charlet (1792—1845)*) war ein Soldatenkind, der Sohn eines Dragoners der Republik und einer gewöhnlichen aber tüchtigen Frau aus dem Volke. Er ſelber blieb mit dieſem durch ſeine Neigungen wie durch ſeinen Umgang zeitlebens in unmittelbarer Berührung. Als er ſeinen Vater früh verloren, der ſeiner Familie nichts hinterließ als — nach Charlet's eigenen Worten — „eine lederne Hoſe und ein Paar verbrauchter Stiefel," war ſeine Mutter glücklich genug, ihn in einer guten Schule, dem Lyceum Napoleon, unterzubringen, wo er freilich wenig lernte und in ſeine Hefte lieber napoleoniſche Grenadiere zeichnete. Es gelang ihm in das Atelier von Gros zu kommen, während er ſich ſeinen Unterhalt erſt durch eine kleine Gemeindeſtelle, dann mit Zeichnenſtunden und Lithographien verdienen mußte. Für ſeine erſte Reihe, welche die franzöſiſchen Militäruniformen enthielt, fand er wohl einen guten Verleger; Erfolg aber hatte er erſt, als er kriegeriſche Erinnerungen weckte und den Sieg wie den Untergang der großen Armee ſchilderte. Eines ſeiner erſten Blätter der Art iſt der Grenadier von Waterloo (1817), der einen verwundeten Kameraden zu ſeinen Füßen, ſelber verwundet und an einen Baum gelehnt, gegen eine Truppe engliſcher Infanterie vertheidigt, die vor ſo viel Muth in ihrem Angriff innehält. Das Blatt rächte gleichſam den Franzoſen an den ſiegreichen Engländern und traf mitten in jene ſtille Oppoſition, die ſich im Andenken an die glorreiche Kaiſerzeit gegen das Regiment der Bourbonen zu bilden begann. Seit der Zeit hat Charlet das Treiben der alten Gardegrenadiere, die Napoleon, bei guter Laune,

*) Vergl. Charlet, sa vie, ses lettres, par M. de la Combe, Paris 1856, mit einem vollſtändigen Verzeichniß ſeines lithographiſchen Werkes (faſt 1100 Blätter in verſchiedenen Albums).

ſeine „Brummbären“ nannte, von der komiſchen wie von der ernſten Seite mit Vorliebe behandelt. Er traf ihren Charakter, ihr Weſen und Gebahren ſo glücklich, daß man ſich unter der Reſtauration wie dem Julikönigthum jene Heldentruppe kaum anders mehr vorſtellen konnte, als in der Geſtalt, mit dem Ausſehen und den Wendungen, die ihr Charlet gegeben hatte. Dabei wußte er die Individualität mit dem Ausdruck der beſtimmten Waffengattung ſo zu vereinigen, daß beide zuſammen jedesmal einen ächten militäriſchen Typus bilden, der ſich von jedem anderen unterſcheidet. So gab er die Soldaten des Kaiſerreichs auf dem Marſch, im Lager, vor, während und nach der Schlacht, im Hinterhalt, beim Plündern, beim Spiel, kurz in allen ihren Erlebniſſen, ihren böſen und ihren guten Tagen, immer nach dem Leben und in durchaus natürlicher Erſcheinung, wie wenn er überall mit dabei geweſen wäre. So iſt es auch mit ſeinen wenigen Oelgemälden, von denen die Epiſode aus dem ruſſiſchen Feldzuge, womit er im Salon von 1836 einen entſchiedenen Erfolg hatte, das Elend und die Verzweiflung der heimkehrenden Armee mit ergreifender Wahrheit ſchildert (im Muſeum von Lyon; ein Uebergang des Heeres über den Rhein bei Kehl in Verſailles).

Im Ganzen indeſſen war die tragiſche Auffaſſung des Kriegslebens Charlet's Sache nicht. Er hatte von Haus aus einen unüberwindlichen Witz und Humor, der ihn ſelbſt ernſte Lebenslagen komiſch nehmen ließ, mit ſeinem ganzen Daſein, ſeinem Verhältniß zur Geſellſchaft wie zu den Freunden ſich verflocht*) und ebenſo in ſein künſtleriſches Wirken ſich miſchte.

*) So ſoll er einmal Géricault während deſſen Londoner Aufenthaltes, wohin er ihn begleitete, durch die komiſche Ermahnung, die er ihm hielt, von ſchwarzen Todesgedanken befreit haben. Hübſch iſt, wie ſich die Beiden kennen lernten und Freunde wurden. Am Beginn ſeiner Laufbahn mußte ſich Charlet Geld verdienen, wo er es finden konnte, und ſo malte er denn auch eines Tages auf die Fenſterläden eines Wirthshauſes zu Meudon allerlei verlockende Lebensmittel. Da ſagt ihm der Wirth, daß im erſten Stock einige Gäſte ſeien, die ihn zu ſprechen wünſchen. Als Charlet eintritt, nennt ihm Géricault ſeinen Namen und lädt ihn ein, an ihrem Mahle Theil zu nehmen: er ſchätze ihn ſehr und kenne ſeine Lithographien, die nur von der Hand eines tüchtigen Mannes herrühren könnten. Géricault fühlte ſich zu dieſem geſunden naturaliſtiſchen Talent um ſo mehr hingezogen, als er ſelber eine gewiſſe Verwandtſchaft mit ihm hatte. — Bezeichnend dafür, wie gern Ch. ſeinen Witz über ſein eigenes Leben ſpielen ließ, iſt die Erzählung von der erſten Begegnung mit ſeiner Frau, die er gern zum Beſten gab. „Sie ſtopfte Strümpfe, ſagte er, ich fühlte mich lebhaft ergriffen. Die Vorſehung ſelber führte mich ihr zu; das war die Frau, die ich brauche, der ich immer Löcher in den Strümpfen habe.“

Daher nahm er denn auch das Soldatenleben gern von ſeiner komiſchen Seite, nicht mit karikirendem Witz, ſondern mit liebenswürdigem Humor, der zugleich mit den Schwächen wieder die Vorzüge hervorhob und den franzöſiſchen Troupier ebenſo in ſeinem innerſten Weſen wie in ſeinen charakteriſtiſchen Aeußerlichkeiten erfaßte. Die Zeichnung und die erklärenden Worte im ächten Soldatenſtyl, die er hinzufügt, ſind gleichſam mit einander verwachſen; ſie ergänzen ſich gegenſeitig und laſſen ſich nicht von einander trennen. Er hat in dieſer Beziehung ſo glückliche Ausdrücke gefunden, daß manche derſelben in Frankreich ſprüchwörtlich geworden ſind. Von dieſer lächerlichen Seite nahm er beſonders gern die Rekruten und die Invaliden (vortrefflich z. B. die Erzählung einer ſolchen Gruppe von der „Belagerung von Berg-op-Zoom" im Tuileriengarten), dieſe beiden Gattungen, die am Anfang und Ausgang des Soldatenlebens ſtehen. Immer aber ſind ſeine Darſtellungen, auch wo er das Treiben des Pariſer Gamin, der Marktweiber, Arbeiter und alten „Portières" behandelt, ſo energiſch und lebendig ausgeprägt, die Anordnung ſo maleriſch durchgeführt, daß ſie ſich über den Charakter der Illuſtration in das Genrebild erheben. Er ſchöpfte aus dem Vollen, dem Volke ſelber, und hatte die Mittel, ſeine naturwüchſige Anſchauung voll und unverkürzt wiederzugeben. Das war es auch, was Delacroix an dem Meiſter aufrichtig bewunderte. „Er hat niemals — ſo ſchrieb jener über denſelben 1862 in der Revue des Deux Mondes — weder denſelben Charakter noch daſſelbe Koſtüm wiederholt. Wer hätte gedacht, daß ſich in der Schilderung der Soldaten, Arbeiter und Pariſer Straßenjungen ſo ſchlagende Unterſchiede in der Tracht und in der Wendung finden ließen?" Charlet war überhaupt von den Künſtlern ſehr geſchätzt, weil er in ſeiner Art die mannigfaltigſten Charaktere wie Keiner zu treffen wußte und in der Sicherheit ſeiner Zeichnung ein ächt künſtleriſches Element hatte. Freilich läuft unter dem Vielen was er gemacht hat auch manches Mittelmäßige mit. Die allgemeine Anerkennung aber wurde ihm, weil er einer nationalen Empfindung ihren packenden Ausdruck gab und das Leben des franzöſiſchen „Troupier" noch volksthümlicher zu ſchildern verſtand, als H. Vernet. — Auch ſeine Zeichnungen haben ungefähr dieſelbe Wirkung gehabt, wie die politiſchen Lieder von Béranger, ſie haben in den Köpfen die Erinnerungen des Kaiſerreichs mit den liberalen Ideen verſchmolzen. Zudem iſt eine gewiſſe geiſtige Verwandtſchaft zwiſchen beiden nicht zu verkennen, nur daß der Chanſonnier tiefer angelegt war, als der Maler.

Auch Auguſte-Marie Raffet (1804—1860)*) war ein ächtes Soldatenkind, der Sohn eines Huſaren, der Neffe eines Brigadegenerals aus der Revolutionszeit, und von Kindheit an mit allen ſeinen Sinnen dem militäriſchen Treiben zugewendet. Er hatte nicht die Leichtigkeit der Produktion und Darſtellung wie Charlet, deſſen Beiſpiel ihn zur Nacheiferung anſpornte und bei dem er eine Zeitlang lerute. Dagegen beſaß er das Talent, den kriegeriſchen Charakter des Heeres, den Soldaten in der Bewegung des Gefechts, im Schlachtgemenge ebenſowol den Tumult und das Gewühl des Ganzen als die Waffenthat des Einzelnen mit einer gewiſſen Breite der Behandlung zum Ausdruck zu bringen. Auch ihm fehlte eine humoriſtiſche Ader nicht; aber das Heroiſche im Soldaten, ſein Muth und Kampf, ſeine Schickſale und ſein Untergang waren ſein eigentliches Element. In ſolchen Darſtellungen war er eigenthümlich und ganz frei geworden von der Manier Charlet's, der er Anfangs gefolgt war. Seine eigene Weiſe fand er zuerſt, indem er einen neuen Stoff behandelte, die Soldaten der Republik, die man bisher über den Helden des Kaiſerreichs vergeſſen hatte. Raffet hat es verſtanden, die zerlumpten und unbeſchuhten Truppen jener Zeit in dem lächerlichen Elend ihrer Equipirung und doch mit einem Anflug von Größe zu ſchildern. Später wandte er ſich der Darſtellung des Soldaten aus der neueſten Zeit zu, deſſen Kämpfen er zum Theil als Augenzeuge beigewohnt hat; und ohne Zweifel gehören dieſe Blätter, die Albums der Belagerung von Antwerpen, der Einnahme von Konſtantine, der römiſchen Expedition von 1849 und derjenigen in die Krimm, zu ſeinen gelungenſten Werken. Hier iſt nicht blos die Individualität des modernen Soldaten, ſein raſch entſchloſſenes Weſen, ſein fröhlicher Muth, ſeine kurz angebundene Tapferkeit, die wol verſchieden iſt von dem Pathos der Kaiſerzeit, trefflich wiedergegeben, ſondern ebenſo der Charakter der verſchiedenen Truppenkörper und der Tumult, die Bewegung der Kämpfe. Daß es Raffet andrerſeits an einem phantaſtiſchen Zug nicht fehlte, der ſich bisweilen mit ſeiner realen Auffaſſung zu einer großen poetiſchen Wirkung vereinigt, zeigt das berühmte Blatt der nächtlichen Heerſchau (nach dem Gedichte von Zedlitz), auf dem im Mondſchein die Regimenter der Todten vor dem geſpenſterhaften Manne im kleinen Hute vorüberdefiliren. — Gemälde exiſtiren keine von dem Künſtler, nur einige

*) Vergl. H. Giacomelli, Raffet, son Oeuvre lithographique et ses Eaux-Fortes. — Auguste Bry, Raffet, sa Vie et ses Oeuvres.

Aquarelle. Wie Charlet hat er ſich faſt durchweg auf die Lithographie beſchränkt, in deren Ausführung er ſorgfältiger und gewiſſenhafter, doch bisweilen auch ſchwerer iſt als jener. Er hat außer jenen Soldatenblättern eine Menge Vignetten zu den verſchiedenſten Werken gezeichnet.

Neben dieſen Meiſtern ſteht eine kleine Gruppe von Malern, welche eine gewiſſe Verwandtſchaft mit H. Vernet haben, aber das Kriegsleben mit durchaus ſittenbildlicher Auffaſſung nur in genrehafter Form und in kleinem Maßſtabe behandeln. Hippolyte Bellangé (1800—1866), Schüler von Gros, iſt von ihnen den bedeutendſte. In ſeinen Schlachtenbildern gibt er gern die Dispoſition des ganzen Schlachtfeldes, läßt es aber zugleich an einer Mannigfaltigkeit anſprechender Epiſoden mitten im Kampfgetümmel nicht fehlen; eines ſeiner beſten Werke der Art iſt die Schlacht von Wagram mit Napoleon und ſeinem Generalſtabe (1837; in Verſailles).*) Namentlich aber weiß er das Leben und die Schickſale des einzelnen Soldaten, ſeinen Auszug, ſeine Rückkehr,**) ſeine Leiden und Freuden, kurz den Kontraſt ſeiner einfach menſchlichen Verhältniſſe mit dem Ruhm und den Gefahren des Krieges zu anziehenden Bildern zu geſtalten. So noch neuerdings (1861) eine Epiſode aus der Belagerung von Sebaſtopol: zwei Freunde todt zuſammenliegend und von Umſtehenden ſtill betrauert, während einige Andere, durch die Gewohnheit abgeſtumpft, gleichgültig zuſehen. Solche Scenen ſind vom Maler fein beobachtet nnd natürlich wiedergegeben; in der Zeichnung feſt und ſicher — ohne indeſſen auf eine durchgebildete Formengebung Anſpruch zu machen —, im Kolorit einfach, ohne tiefere Stimmung und ohne beſondere Kraft des Tons, aber von einer gewiſſen Friſche und Lebendigkeit. Der ſorgfältigen und zu geſchriebenen Behandlung haftet zumal in den älteren Bildern noch die konventionelle Weiſe der älteren Schule an; doch wird ſie ſpäter freier und leichter. — Félix Philippoteaux (geb. 1815), Schüler von L. Cogniet ſchildert namentlich das Gewühl und Getümmel der Schlachten aus älterer und neuerer Zeit (Schlacht von Rivoli, Tod Turenne's, Schlacht von Montebello, Rückzug von Moskau, Belagerung von Antwerpen u. ſ. f.); von ſeinen derartigen Bildern finden ſich viele in den verſchiedenen Muſeen Frankreichs. Er weiß ſeine kleinen Figuren ganz wirkſam zu bewegen und zu gruppiren, hat indeſſen wenig Eigenthümliches und iſt in der Ausführung

*) Geſt. in Aquatinta von H. Garnier.

**) Beide geſtochen in Aquatinta von A. Jazet. Von einigen neueren Bildern der Art ſind bei Goupil Originalphotographien erſchienen.

allzu zierlich und geleckt. Endlich gehört hierher Eugène-Louis Lami (geb. 1800), Schüler von Gros und H. Vernet, der ſich indeſſen vorzugsweiſe durch ſeine geſchickten Darſtellungen des vornehmen Lebens verſchiedener Epochen in Aquarellen von ſehr lebhafter, eleganter und leuchtender Färbung einen Namen gemacht hat. — Von geringeren Talenten, die bisweilen in dieſer Gattung thätig waren, laſſen ſich noch Antoine Rivoulon (1810—1864) und Roubaud nennen.

Alle dieſe Maler, H. Vernet einbegriffen, welche die Gegenwart von ihrer kriegeriſchen Seite nehmen, greifen wie ſchon bemerkt nicht tiefer in das Leben der Geſchichte. Ebenſo iſt auch in ihrer Kunſtweiſe die Vermittlung der Gegenſätze nur oberflächlich, noch nicht durch die tiefere Verarbeitung derſelben eigenthümlich ausgebildet. Dagegen treffen wir nun auf einen Künſtler, der die großen Individuen der Vergangenheit und ihr Schickſal zum Gegenſtande ſeiner Darſtellung macht und ſo die Geſchichte in ihrer inneren Bewegung zu faſſen ſucht, wie er andrerſeits die romantiſche und die ideale Anſchauung zu einem neuen Formenganzen zu verſchmelzen bemüht iſt.

Drittes Kapitel.

Paul Delaroche und das moderne Geſchichtsbild.

1.

Erſte Periode des Meiſters: Die Darſtellung hiſtoriſcher Konflikte. Die Geſchichte als Gegenſtand der Kunſt.

Wol kein Maler der Neuzeit hat ſo wie Delaroche ſich die Anerkennung ſowol der Menge als der Mehrzahl der Kunſtverſtändigen zu erwerben und zu erhalten gewußt. Wenn ihn auch die Kritik öfters arg mitgenommen und neuerdings namentlich in Künſtlerkreiſen die Meinung zu ſeinen Ungunſten umgeſchlagen hat, ſo iſt er gleichwol derjenige Meiſter der franzöſiſchen Schule, von dem das gebildete Publikum überhaupt die meiſte Kenntniß, für deſſen Werke es das meiſte Intereſſe hat. Denn er iſt der eigentliche Vertreter des gebildeten Bürgerthums, der ſeinen Stimmungen, ſeinen geiſtigen Bedürfniſſen und Neigungen einen in ſeiner Art fertigen Ausdruck verliehen, ſowie ſeine künſtleriſchen Anſprüche durch eine maßvolle, auf harmoniſche Vollendung bedachte Form befriedigt hat: der ebenhierin, wie der herrſchenden Klaſſe des Julikönigthums, ſo jener mittleren, die Gegenſätze in ſich auslöſchenden Intelligenz genug that, welche das Wahrzeichen des modernen Bürgerthums überhaupt iſt. Dieſe Bedeutung, ſelbſt von denen unbeſtritten, die ſein Talent, mag es auch an Naturkraft und produktivem Fluß hinter demjenigen der Géricault und Delacroix zurückſtehen, doch allzu gering ſchätzen, hat einer ſeiner Schüler, der ſchon erwähnte Henri Delaborde, vielleicht der Gründlichſte und Gewiſſenhafteſte unter den neueren franzöſiſchen Kritikern, ganz richtig gewürdigt. Er ſchrieb kurz nach dem Tode des Meiſters:*) „Seit dem Beginn ſeiner Laufbahn bis zum letzten Tage ſeines Lebens iſt er nach allen Seiten des Erfolges ſicher geweſen. Kein Maler bringt mit mehr Treue die all-

*) Etudes sur les beaux-arts, Fol. II. p. 261 und 315. Der Aufſatz iſt vom Jahre 1857.

gemeinen Ziele und Neigungen zum Ausdruck, inmitten deren er gelebt hat. Seine Werke faſſen die Bewegung der Ideen in ſich, die ſich ſeit dreißig Jahren in Frankreich vollzogen hat, ſowie die Anſchauungen und den Geſchmack der Mehrheit. Daher wird dieſer Name beſtehen und eine der erſten Stellen in der Kunſtgeſchichte einnehmen." Aber er hat, wie bemerkt, nicht blos dem franzöſiſchen Weſen einer beſtimmten Epoche, ſondern einem durchgreifenden Zuge des modernen Geiſtes überhaupt Form und Geſtalt gegeben.

Paul — eigentlich Hippolyte — Delaroche (1797—1856) war zuerſt, da ſich ſchon ſein älterer Bruder der hiſtoriſchen Malerei widmete, zum Landſchafter beſtimmt geweſen und daher in Watelet's Atelier gekommen. Als aber jener in einen anderen Beruf eintrat, da ließen die Eltern dem begabteren Jüngeren, der ein höheres Ziel im Auge hatte und eine ausgeſprochene Neigung zur Figurenmalerei zeigte, ſeinen Willen. Er ging nun 1818 in die Schule von Gros über, wo er während eines vierjährigen Studiums nachzuholen ſuchte, was er unter Watelet verſäumt hatte; doch iſt ihm noch lange nachgegangen, daß er ſich nicht zur rechten Zeit die Kenntniß der Körperformen und Sicherheit in der Zeichnung des Nackten hatte erwerben können. Auch war er keines von den Talenten, die mit einem Male die Hülle ſprengen und mit voller Kraft hervorbrechen; was er geworden iſt, dazu hat er ſich durch unermüdliche Arbeit und Energie allmälig aufgerungen. Es war eine überlegte und durchaus ernſte Natur. Die inſtinktiven Anlagen des Künſtlers durchzog eine kritiſche Ader, und mit einer mehr empfänglichen als produktiven Einbildungskraft miſchte ſich ein ungewöhnlicher Verſtand ſowie ein feiner Sinn für die inneren Strömungen des Zeitalters. Da er immer nach der höchſten Vollendung und dem Ausdruck eines bedeutungsvollen Inhaltes ſtrebte, ſo entwickelte er ſich langſam und brauchte Zeit, bis er zum vollen Gebrauch ſeiner Fähigkeiten kam. Eine Weile noch haftete an ihm Manches von der klaſſiſchen Anſchauung, namentlich das geſpreizte Pathos ihres Ausdrucks; es zeigte ſich das deutlich in ſeinem erſten größeren 1822 ausgeſtellten Werke „Joas Rettung durch Joſabeth", und noch in einem Genrebild (Salon von 1824) dem Liebesabenteuer Filippo Lippi's mit ſeinem Modell, der Nonne Lucretia Buti.*) Schon indeſſen verrieth ſich hier, beſonders in der An-

*) Geſt. in Schabmanier von S. W. Reynolds. Faſt alle Werke von Delaroche ſind geſtochen; außerdem hat die Kunſthandlung von Goupil faſt ſein ganzes „Oeuvre" in Photographien von Bingham — von denen der größere Theil unmittelbar von den Originalen genommen iſt — 1858 herausgegeben.

ordnung, eine eigene Empfindung für die Realität des Lebens; und das war es wol, was Géricault an dem erſtgenannten Werke anzog und ihn günſtig darüber urtheilen ließ. Es wurde dies die Veranlaſſung zu einem freundſchaftlichen Verhältniß zwiſchen beiden, das, ſo kurz es auch dauerte, da bald darauf Géricault ſtarb, auf Delaroche nicht ohne Einfluß geblieben iſt.

Die Gemälde, welcher dieſer außerdem in den Salon von 1824 brachte, die Predigt des h. Vincenz von Paula vor dem Hofe Ludwig's XIII. für die verlaſſenen Kinder*) und das Verhör der kranken Johanna von Orléans im Gefängniß durch den Kardinal von Wincheſter (lebensgroße Figuren), haben ſchon einen entſchiedeneren Charakter und zeigen deutlich die Richtung an, in welcher ſich der Künſtler hervorthun ſollte. In dem erſteren iſt nicht blos die Erſcheinungsweiſe, das Koſtüm und die Lokalfarbe des Zeitalters treu beobachtet, ſondern auch die verſchiedenen Figuren in den Köpfen, namentlich in demjenigen des Heiligen, wie in den Bewegungen dem realen Leben entnommen, ſo wie etwa der Vorgang wirklich ſtattgefunden haben könnte. In dem zweiten tritt der Gegenſatz der Charaktere wirkſam hervor, gegenüber dem fanatiſchen Prieſter im prächtigen Gewande die gefeſſelte Jungfrau auf ärmlichen Lager; keine hohe ideale Schönheit, ſondern das gottergebene, von ſeiner Sendung getriebene Mädchen aus dem Volke, im Umſchlag ihres Glückes und in dem ſpannenden Moment vor der tragiſchen Entſcheidung ihres Schickſals. Schon damals fanden die Werke, wie es in einem Salonberichte heißt: „die Zuſtimmung der verſchiedenſten Klaſſen von Kunſtfreunden, deren Geſchmack ſich geradezu entgegengeſetzt iſt". Man lobte vor Allem die Wahrheit der Charaktere und des Ausdrucks, die natürliche Anordnung und Farbe; man empfand, daß hier ein Mittleres ſei zwiſchen der alten klaſſiſchen Weiſe und den leidenſchaftlichen Neuerungen der Delacroix und Sigalon, deren Werke ja in eben jenem Salon von 1824 die Kunſtwelt lebhaft beſchäftigten. Noch trug indeſſen die Behandlung die Merkmale eines gewiſſen Schwankens an ſich, noch war das Seelenleben der Perſonen in ihrem Aeußeren ſowie die Realität ihrer Erſcheinung erſt ſchüchtern ausgeprägt. Doch die Kühnheit der Romantiker verfehlte nicht ihren Eindruck auf den jungen Künſtler und ſtreifte ihm die letzten klaſſiſchen Feſſeln ab.

*) Das erſte geſt. von Z. Prevoſt, das zweite in Schabmanier von S. W. Reynolds.

Davon zeugen schon die Werke des Salons von 1827: Miß Macdonald, welche dem Prätendenten Eduard von Schottland nach der Schlacht bei Culloden im Jahre 1746 in die Höhle, wohin er sich mit einigen Begleitern geflüchtet, Lebensmittel bringt; eine Scene aus der Bartholomäusnacht, welche die Errettung des jungen Caumont de la Force nach der Ermordung seines Vaters und seines älteren Bruders darstellt (im Museum von Königsberg); der Tod der Königin Elisabeth von England (früher im Luxembourg), endlich die Ermordung Duranti's, des Parlamentspräsidenten von Toulouse (in der Galerie des Staatsrathes im Louvre; beide mit überlebensgroßen Figuren).*) Bekundete sich die romantische Einwirkung schon im kolossalen Maßstab der beiden letzten Gemälde, so war sie insbesondere in der koloristischen Ausführung des Todes der Elisabeth nicht zu verkennen: es war mit dem Glanz und Schimmer der kostbaren Stoffe auf eine prächtige Farbenwirkung abgesehen, und offenbar der breite markige Vortrag der neuen Schule dem Künstler Vorbild gewesen. Zugleich aber bewährte sich seine eigene Anschauungsweise in der tieferen Erfassung der geschichtlichen Wirklichkeit, in der charakteristischen Durchführung der Vorgänge. In dem Bilde der Macdonald haben die Gesichtstypen den Charakter der schottischen Race; in der Bartholomäusnacht ist die Architektur des alten Paris gewissenhaft nachgebildet, wie andrerseits in den Körperlagen der Gemordeten das Zufällige, Hinstreckende und Lösende des Todes treu beobachtet ist. Ebenso in der auf Kissen und Teppichen am Boden liegenden Elisabeth mit fast abstoßendem Ausdruck die Verzweiflung und der Todeskampf der bejahrten Königin,**) in der wenig mehr ist von ihrer früheren geistigen Größe und Entschlossenheit. Dagegen hat die schmerzliche Theilnahme der ihr zu Häupten jammernden Frauen etwas Gemachtes, auch sind die gleichgültigen Kostümfiguren der vor ihr stehenden Großen des Reiches nicht lebendig genug. Doch vor

*) Das erste gest. in Schabmanier von Reynolds, das zweite von H. Prudhomme, das dritte in Aquatinta von Jazet, das vierte von P. Pelée.

**) Die Darstellung stützt sich auf die bekannte Anekdote, Elisabeth habe von der sterbenden Nottingham erfahren, daß diese jenen an Essex geschenkten Ring, der ihm, wenn er ihn der Königin zurückschicke, ihre Gnade unter allen Umständen sichern sollte, zurückbehalten habe, und sei vor Schmerz darüber gestorben. Die Ringgeschichte ist vor der historischen Kritik nicht bestanden; doch hat es damit wol seine Richtigkeit, daß der Königin die Reue über Essex's Hinrichtung ihre Tage verkürzt habe. Näher schildert das Bild den Moment, da Elisabeth dem vor ihr knieenden Staatssekretär Cecil den König von Schottland als ihren Nachfolger bezeichnet.

allen zeichnet sich die Ermordung Duranti's aus durch die Energie und Naturwahrheit der Darstellung, den vollen Schein des wirklichen Geschehens, der wieder durch die künstlerische Anordnung gemildert ist. Duranti, der das durch den Tod des Herzogs von Guise erbitterte Volk vergeblich zu beruhigen gesucht, mußte sich mit seiner Familie in ein Kloster flüchten. Dort findet ihn nun der Pöbel und legt, unbekümmert um die Bitten der Mönche, die Verzweiflung der Gattin, welche mit ihrem jüngsten Kinde in seinem Schooße sich birgt, und um das inbrünstige Flehen des noch in den Knabenjahren stehenden Sohnes, Hand an ihn, um ihn hinauszuschleppen und ihm draußen den Garaus zu machen. Hier sind Beiwerk und Kostüm zwar gleichfalls treu im Charakter der Zeit gehalten, aber dem Ernst des Ereignisses, dem Ausdruck der kontrastirenden Charaktere und Empfindungen untergeordnet. Die Inscenesetzung hat nichts mehr von jenem bühnenhaften Pathos, womit die klassische Kunst historischen Vorgängen die Würde der Erscheinung zu sichern meinte. Es ist in ihr die Hast und Unruhe, das Ungestüm des realen Augenblicks, während doch wieder dem brutalen Wesen der Rädelsführer und der ängstlichen Spannung des entsetzlichen Momentes die Fassung des Präsidenten, das Mitleid der abwehrenden Mönche die Waage halten. Auch in der Ausführung übertraf dieses Werk jene anderen. Die Zeichnung ist entschiedener und fester, die Farbengebung zwar bescheiden und ohne besonderen Reiz, aber geschmeidig und von einer gewissen harmonischen Sattheit.

So ausgesprochenen Beifall fanden schon diese Gemälde, daß man auf die Zukunft des Künstlers die größten Hoffnungen setzte. Er selber war sich nun vollkommen klar, was er wollte und welche Stoffwelt für ihn die passende sei. Wir haben oben gesehen, wie in den letzten Jahren der Restauration die Geschichtschreibung ihren Höhepunkt erreichte; wie ihre Hauptwerke nicht blos den allgemeinen Charakter der vergangenen Zeiten, sondern auch die großen historischen Persönlichkeiten, ihre Thaten und ihre Schicksale in lebendiger Schilderung deutlich auszuprägen wußten. Das war es eben, wofür Delaroche die lebhafteste Theilnahme empfand: die Wechselfälle und Verwicklungen des menschlichen Lebens in hervorragenden Individuen, die auf ganze Epochen bestimmend einwirken oder doch eine merkwürdige Seite derselben an sich versinnlichen; andrerseits die tragischen Umschläge in den Geschicken der königlichen Häuser und in ihrem Kampf gegen die noch rohe, aber eine neue Zeit heraufführende Kraft des Volkes. Delaroche selber zweifelte damals nicht, daß an diese Wirklichkeit die moderne Malerei

sich zu halten habe, um neue und eigenthümliche Werke zu schaffen. Das Feld der poetischen Erfindung, so meinte er, sei schon von den alten Meistern erschöpft. Vor ihnen hätten die religiösen Vorstellungen ihre endgültige Form, wie andrerseits die plastische Schönheit des Körpers ihren vollendeten Ausdruck erhalten. Was bliebe nun noch Anderes übrig, als die Schilderung der rein menschlichen Ereignisse aus dem dramatischen Gesichtspunkte und in einer Form, die vor Allem nicht sowol erhaben, als der überzeugende Schein der Realität sei? Man sieht, welch eine klare Einsicht Delaroche in die Bedingungen der heutigen Kunst hatte und wie genau er die geistigen Bedürfnisse seines Zeitalters kannte. Auch begriff er, so sehr ihm die in's Nebelhafte sich verlierende Maßlosigkeit der romantischen Schule jetzt widerstrebte, daß sie durch die Darstellung des vernichtenden Ausschlags leidenschaftlicher Kämpfe große Wirkungen erreichte. Auch ihm kam es darauf an, durch das Auge das Gemüth des Beschauers zu ergreifen, ein ungewöhnliches Schicksal, einen erregten Seelenzustand zur Anschauung zu bringen. Aber zugleich war er, wie Ingres, von der Würde und der Bedeutung der Form tief durchdrungen, von der Nothwendigkeit, der plastischen Erscheinung des menschlichen Körpers die höchste Vollendung zu geben, seinen realen Charakter zwar unbeschnitten aber in schöner leiblicher Bildung auszuprägen. Eifriger als je war er bemüht sich auch nach dieser Seite weiter auszubilden.

Unterdessen trat mit der Julirevolution jene Zeitströmung ein, worin er erst sein rechtes Gedeihen fand; nun kam ja das gebildete Bügerthum, dessen künstlerische Neigungen er so gut zu befriedigen wußte, zu seiner vollen Herrschaft. Die vermittelnde Stellung, die er mit jedem Tage fester zwischen Ingres und Delacroix einnahm, sie entsprach vollkommen den gemäßigten Grundsätzen des liberalen Staatslebens und der besonnenen Stimmung, welche in allen Dingen eine versöhnliche Mitte suchte. Selbst die Art, wie er den Eindruck der erschütternden Ereignisse, die er schilderte, durch ein gedämpftes Kolorit und die Festigkeit einer in sichere Grenzen abgeschlossenen Form zu mildern verstand, war für jenes Geschlecht ganz zutreffend. Denn es wollte wol noch bewegt und ergriffen sein, aber mit Anstand und Maß, wie der gebildete Mann vor der Welt seine Gefühle bändigt und zurückhält. Auch daß es die Kämpfe und Stürme der Vergangenheit waren, die ihm vorgeführt wurden, war ganz nach seinem Sinn. Es liebte ja die Betrachtung mehr, als die That, mehr den stillen Rückblick in die Geschichte, als die unruhvolle Gährung eines neuen werdenden

Lebens. Zumal in der Form, wie ſie ihm Delaroche bot: welche die tragiſchen Vorgänge vergegenwärtigte und doch durch die ſorgſame Ausführung des geſchichtlichen Gewandes der Gegenwart wieder entrückte.

Neben jenen Epochen der franzöſiſchen Geſchichte, welche das Schickſal und die Zuſtände der neueren Zeit entſchieden, waren es namentlich die Kataſtrophen der engliſchen, die ihm dankbare Vorwürfe lieferten. Wir erinnern uns, daß Villemain's und Guizot's Werke über Cromwell und die engliſche Revolution die Aufmerkſamkeit auf dieſes Gebiet geleitet hatten und ein lebhaftes Intereſſe für jene Verfaſſungskämpfe unterhielten. Alles traf ſo zuſammen, um unſern Meiſter kurz vor und in dem Jahrzehnt nach der Julirevolution zu einer Thätigkeit anzuſpornen, die ſich in ihren Ergebniſſen fortwährend ſteigerte und mit jedem Salon neue Erfolge ihm zubrachte. 1831 waren zuſammen ausgeſtellt: Richelieu, die Edelleute de Thou und Cinq-Mars, nachdem er ihre Verſchwörung zu ſeinem Sturz vereitelt, die Rhone hinauf an einem Schiffe, das an das ſeinige angehängt iſt, zum Tode führend; Mazarin auf ſeinem Krankenbette, wie er ſich inmitten eines glänzenden Kreiſes von Hofdamen und großer Herren von einer ſeiner Nichten die Karten zu der Partie halten läßt, die an einem vor ſein Bett gerückten Tiſche geſpielt wird (beide mit kleinen Figuren und von gleichem Format);*) Cromwell am Sarge Karls des Erſten (im Muſeum von Nimes);**) die Kinder Eduards IV. von England in dem Schlafgemach ihres Gefängniſſes im Tower kurz vor ihrer Ermordung durch Richard III. (im Luxembourg; die beiden letzten Gemälde haben lebensgroße Figuren).***) Die beiden erſten ſind vorab geſchichtliche Sittenbilder, die an hervorragenden Perſonen die Kulturformen der ganzen Epoche, das Weſen und Treiben der höheren Stände ſchildern. Doch zeigt ſich im Richelieu zugleich der Vertreter eines großen politiſchen Prinzips, der die Selbſtändigkeit des Adels gebrochen und damit die Macht und Größe des neueren franzöſiſchen Staates gegründet hat; im Mazarin der raffinirte Politiker, der aus ſeinem Kabinette die Geſchicke des Landes lenkte und andrerſeits mit ſeinem prunkenden Hofhalt die höfiſche Pracht und den ceremoniellen Luxus des Zeitalters Ludwig's XIV. einleitete. Sehr

*) Beide geſt. in Schabmanier von F. Girard, in Aquatinta von Gaulier. Sie kamen zuſammen auf der Verſteigerung der Galerie Pourtalès im Jahre 1865 auf die hohe Summe von 80,000 Fr., obwol ſie Pourtalès ſelber nur 3000 gekoſtet hatten.

**) Geſt. in Aquatinta von Henriquel Dupont.

***) Geſt. von H. Prudhomme.

gut iſt dabei ſowol die Eigenthümlichkeit der einzelnen Individuen als der ihnen gemeinſame Zeitcharakter getroffen. Richelieu ſcheint ſchon dem Tode nahe; matt und hinfällig unter ſeinem prächtigen Zelte in weiche Kiſſen gelehnt, iſt er ſorgenvoll in ſich verſunken, und doch hält er die Macht noch in der eiſernen Hand, noch triumphirt er, da er ſeine Beute gefangen mit ſich führt. Um ihn die übermüthigen und doch geſchmeidigen Höflinge; im Schiffe dagegen, das er nachſchleift, in männlicher Faſſung die beiden Gefangenen, und ſo die Unterliegenden in wirkſamem Kontraſt zum Sieger. Ganz ſo, wie ſie Delaroche ſchilderte, war nach einem Zeitbericht, der A. de Vigny zu ſeinem hiſtoriſchen Roman Cinq-Mars im Manuſcript vorlag,*) jene merkwürdige Fahrt auf der Rhone vor ſich gegangen. Derart bewies der Künſtler, wie ſich mit einer durchaus maleriſchen Darſtellung die gewiſſenhafte Treue des Hiſtorikers verbinden läßt. Nicht ebenſo lag wol ein beſtimmtes Ereigniß dem „Mazarin" zu Grunde, der denn auch vorwiegend Sittenbild iſt. Aber charakteriſtiſch iſt nicht blos das Beiwerk durchgeführt, der umgebende Raum, das Geräthe und Koſtüm, ſondern auch das Gebahren der Perſonen, ihre Unterhaltung und ihr Intriguenſpiel, ſo daß dem Beſchauer das Weſen jener Zeit, wie wenn er einen Ausſchnitt derſelben vor ſich ſähe, vergegenwärtigt iſt.

Dagegen iſt der Cromwell ganz im Charakter des großen Geſchichtsbildes gehalten. Hier macht der vernichtende Konflikt durchgreifender Gegenſätze, welche das Schickſal einer ganzen Nation beſtimmen, der furchtbare Ausſchlag des Kampfes zwiſchen einer abgängigen und einer neu hervortretenden Lebensform in dem einfachen Kontraſt ihrer Hauptvertreter das Bild ſelber aus. Cromwell hat eben in ſeinem Gemach zu White-Hall den Sarg geöffnet, worin die Reſte ſeines enthaupteten Feindes liegen, an deſſen Hals der blutige Streifen ſichtbar iſt. Noch hält er den Deckel in der Hand und betrachtet mit dem Ausdruck tiefen Sinnens und doch wieder

*) An dem Werke Vigny's, das der beſte hiſtoriſche Roman der Franzoſen geblieben iſt, hat ſich wol Delaroche überhaupt inſpirirt. Namentlich ſcheint ihm folgende Stelle vorgeſchwebt zu haben: „Etalant aux yeux des deux rives le luxe de sa haine, il remonta le fleuve avec lenteur sur des barques à rames dorées, et pavoisées de ses armoiries; couché dans la première, et remorquant ses deux victimes dans la seconde, au bout d'une longue chaîne. Souvent le soir, lorsque la chaleur était passée, les deux nacelles étaient dépouillées de leur tente, et l'on voyait dans l'une Richelieu, pâle et décharné, assis sur la poupe; dans celle qui suivait, les deux jeunes prisonniers, debout, le front calme, appuyés l'un sur l'autre, et, regardant s'écouler les flots rapides du fleuve." Vergl. Oeuvres d'A. de Vigny, Paris 1838, Tom. III. 287. Natürlich hat der Maler für ſeinen Zweck den einen und anderen Zug verändert.

herber Entſchloſſenheit das Opfer ſeines Sieges. Diesmal iſt dem gedankenſchweren Gegenſatz die maleriſche Anordnung hintangeſetzt. Zwei ſich kreuzende Linien bildet die ſtehende Figur mit dem auf Seſſel geſtellten Sarge, und durch keinerlei Reizmittel wird das Auge von dem geheimnißvollen Beiſammenſein des Lebendigen mit dem Todten abgezogen. Auch iſt die Behandlung feſter und breiter, als in jenen beiden Bildern, in denen der Glanz und Schiller der Stoffe den Maler zu einer unruhigen Vielheit der Töne verleitet haben und die Zeichnung eben daher die Sicherheit vermiſſen läßt; ſelbſt das Gewand Cromwells, bequem, gebraucht und wie eingelebt dem wuchtigen Körper ſich anſchmiegend, iſt diesmal mit freier Hand ausgeführt. Allein es iſt mehr die für ſich ſelber thätige Phantaſie des Beſchauers, welche durch das Bild angeregt den bedeutungsſchweren Inhalt herzubringt. Höchſtens andeuten laſſen ſich in der Allgemeinheit jener Situation die gemiſchten Empfindungen, welche nach jenem großen Wendepunkt des Kampfes zwiſchen Krone und Volk durch die Seele des verſchloſſenen Puritaners ziehen. Wer ohne Kenntniß der Geſchichte vor das Bild tritt, was kann der weiter ſehen, als einen Kriegsmann in Reiterſtiefeln, der einen Sarg öffnet. — Beſtimmter ausgeſprochen iſt der ſpannende, der entſetzlichen That unmittelbar vorausgehende Moment in den Kindern Eduards. Aengſtlich ſchmiegen ſich die beiden Knaben aneinander; der ältere mit dem Ausdruck ſchwermüthiger Ahnung auf dem Bette ſitzend, dem man noch die königliche Pracht gelaſſen hat; der jüngere auf dem an das Lager gerückten Betſtuhl, in der peinlichſten Erwartung ſcheu nach der Thüre ſich umblickend, durch deren untere Spalte ſchon das die Nähe der Mörder verrathende Licht dringt; daneben das Hündchen der Knaben — ein „King Charles“ —, das die Ohren ſpitzt, wie wenn es ihre Tritte ſchon hörte. Der ganze Raum des Bildes iſt von der reichen Bettſtatt mit den beiden Knaben und der Thüre, welche die Entſcheidung bringt, ausgefüllt. So iſt der Vorgang wirkſam koncentrirt und doch der äußere Charakter der Epoche in dem Beiwerk und der Tracht, wie in den beiden Köpfen der engliſche Geſichtstypus mit einer intimen Wahrheit wiedergegeben. Im Ganzen aber iſt hier wieder das Hiſtoriſche — ſo durch die Zuthat des Hündchens — mit den kleinen Zügen des Genrebildes vermiſcht, wie auch das Tragiſche in der Hilfloſigkeit der armen Schlachtopfer in das Rührende umgeſetzt.*)

*) So angezogen fühlte ſich Delaroche von dem Schickſal dieſer unglücklichen Kinder, daß er zwanzig Jahre ſpäter (1852) noch einmal auf den Stoff zurückkam: er ſchilderte

Die hervorragende Stelle, welche Delaroche mit dieſen Werken eingenommen, wußte er ſich, wenngleich einzelne Kritiker nach wie vor ſich gegen ihn vernehmen ließen, mit denen der folgenden Jahre zu ſichern. Die Hinrichtung der Jane Grey (lebensgroße Figuren)*) trug, wie früher ſchon bemerkt, im Salon von 1834 über den h. Symphorian den Sieg davon und galt als die Perle der Ausſtellung. Noch genauer als ſonſt hatte ſich diesmal der Künſtler an einen alten chronikaliſchen Bericht (den „Martyrologe des Proteſtans" vom Jahre 1588) gehalten. Dieſer erzählt, wie die „edle Dame", nachdem ſie ſich von ihren beiden Frauen habe auskleiden laſſen, mit verbundenen Augen niederknieend den Block geſucht habe, wobei ihr der alte Sir Thomas Bridge, ihr Beiſtand in der letzten Stunde, behülflich geweſen. Ganz ſo iſt der Vorgang auf dem Bilde in Scene geſetzt. Die ſiebzehnjährige Königin, eine zarte Geſtalt von rührender mädchenhafter Schönheit, halb entkleidet und mit bloßem Nacken, neigt ſich dem in der Mitte des Vordergrundes ſtehenden Blocke zu, wobei ihr die ehrwürdige Figur des Geiſtlichen mit der Sorgfalt tiefen Mitleides die Hände leitet. Auf der einen Seite der Henker, in deſſen rauhen Zügen doch auch eine gewiſſe Theilnahme ſich ausſpricht, auf der anderen die beiden Begleiterinnen, die eine vom Jammer gebrochen halb liegend an die Säule gelehnt, die andere abgewendeten Geſichts mit beiden Händen gegen dieſelbe geſtützt und ſo ihrem Schmerz ganz hingegeben. Nichts iſt vergeſſen, um den Vorgang in ſeiner ganzen Wahrheit zu vergegenwärtigen, ſelbſt das Stroh nicht, das das Blut und das gefallene Haupt aufnehmen ſoll. Die geſchloſſene Beleuchtung endlich, welche nur auf Jane Grey ein volles Licht fallen läßt, alles Uebrige aber in ein Reflexlicht oder Helldunkel

---

ſie beim letzten Morgengebete, der Aeltere noch im Bette liegend, der Jüngere vor demſelben knieend (geſt. von Jules François). Es war damals die Zeit, wo er ſich in maleriſche Gefühle und religiöſe Stimmungen zu vertiefen liebte, daher kam denn diesmal ein allzu empfindſamer Zug in die beiden Knaben.

*) Meiſterhaft geſtochen von Mercuri, eine Arbeit, die ſich durch mehr als zwanzig Jahre hindurchzog. Delaroche hatte, wie Ary Scheffer, das Glück, für einige ſeiner Hauptwerke ganz vorzügliche Stecher zu finden, wie Mercuri und Henriquel Dupont, welche die Wirkung ſeiner Bilder noch erhöhten, indem ſie die Mängel der Zeichnung zu beſeitigen, andrerſeits aber bis zu einem gewiſſen Grade den maleriſchen Reiz zu bewahren wußten, ohne die Härte des Kolorits und die Stumpfheit des Tons, woran manche Gemälde von Delaroche leiden, in ihre Blätter mit herüberzunehmen. — Das Bild ſelber befand ſich bis zum Jahre 1862, wo ich es noch dort geſehen habe, in der Villa Demidoff bei Florenz; ob es ſeitdem in andere Hände übergegangen iſt, weiß ich nicht anzugeben.

hüllt, erhöht noch die bange Stimmung des Momentes. Ganz hineingezogen würde so das Gemüth des Beschauers in die erschütternde Erwartung der Katastrophe, wenn nicht der verhaltene Ausdruck des Schmerzes und das Maßvolle der Darstellungsweise ihm eine gewisse Freiheit ließen, wozu freilich die fast kühle Vollendung alles Einzelnen das Ihrige beiträgt.

Auf die Jane Grey folgte im Salon von 1835 die Ermordung des Herzogs von Guise im Schlosse von Blois (kleine Figuren: s. die Abb.),*) dann 1837 der Gang des Grafen von Stafford zur Hinrichtung**) und Karl I. als Gefangener im Hause der Sir Robert Cotton von den Soldaten Cromwell's verhöhnt (in der Galerie Bridgewater; dies wie das vorige haben lebensgroße Figuren).***) Die beiden letzteren behandeln wieder bedeutsame Momente aus der englischen Revolution; damit, daß Karl I. die Hinrichtung Strafford's, seines Statthalters von Irland zugab, der nur seinen Willen ausgeführt, seine Vorrechte geltend gemacht hatte, besiegelte er seine Niederlage und die Herrschaft der Puritaner. Auch hier folgte Delaroche treu der geschichtlichen Forschung. Strafford, auf dem Wege zum Schaffot, wünschte den ebenfalls gefangenen Laud, Erzbischof von Canterbury, wenigstens an seinem Fenster zu sehen; das Bild zeigt ihn, mit wenigen Begleitern, knieend auf der Towertreppe, wie er den Segen empfängt, den ihm Laud — von dem nur die Hände und die obere Hälfte des Kopfes sichtbar sind — aus dem vergitterten Fenster ertheilt. In der edlen Gestalt des Grafen sprechen sich das gehobene Wesen und der ruhige Muth aus, womit er zum Tode ging, auch ist die ernste Stimmung des Vorgangs wol ausgedrückt in dem düstern Ton des Bildes und der harmonischen Ruhe seines Helldunkels. Von geringerem Werth ist Karl I. unter den Soldaten Cromwell's. Zwar ist der Gegensatz des aristokratischen Königs, der auch im Unglück seine vornehme Fassung und den Adel der Erscheinung noch wahrt, zu den derben Gestalten der Puritaner mit ihren rohen Geberden lebendig und mit malerischem Sinn veranschaulicht; aber zu Vielerei ist auf dem Bilde angehäuft, das Episodische vorherrschend, die Anordnung zerstreut und so die Wirkung zersplittert.

*) Gest. in Schabmanier von V. Desclaux. Das Bild war im Besitz des Herzogs von Orléans, der es bestellt hatte; bei dem Verkauf seiner Galerie kam es um 55,000 Fr. an den Herzog von Aumale.

**) Vortrefflich gest. von Henriquel Dupont.

***) Gest. von A. Martinet.

Doch das Bedeutendſte von dieſen und wol von allen hiſtoriſchen Werken des Künſtlers, ſein Meiſterwerk in dieſer Gattung, iſt die Ermordung des Herzogs von Guiſe. Wieder folgte Delaroche treu der Geſchichte; ohne Zweifel legte er den Zeitbericht aus dem Tagebuche, das unter dem Namen „Journal Heinrichs III." bekannt iſt, ſeiner Darſtellung zu Grunde.*) Hier iſt die äußere Erſcheinungsweiſe des Zeitalters, der ſittenbildliche Rahmen, das umgebende Lokal und Geräthe, zwar gleichfalls mit großer Sorgfalt ausgeführt; doch tritt es durch den Ton und die einhüllende Behandlung hinter den Perſonen zurück und verbindet ſich ſo mit dem eigentlichen Vorgang zu einem harmoniſchen Ganzen. Ganz allein auf der einen Seite des Bildes liegt der Leichnam des kühnen Herzogs in impoſanter Natürlichkeit hingeſtreckt. Auf der anderen ſchleicht der feige weibiſche König eben zur Thür herein, in Figur, Ausdruck und Haltung ganz der Mann, wie ihn uns die Geſchichte ſchildert, ſo daß die Phantaſie nicht anders ihn ſich vorſtellen kann, inmitten ſeiner geſchniegelten „Mignons," die ihrer Achte die Heldenthat verübt haben und nun ihren Lohn erwarten; unter ihnen unzweifelhaft der mit dem Degen auf den Todten rückwärts Deutende der Kammerherr Lognac, der ihm den erſten Treff gegeben. So ſicher und entſchieden wie die Inſceneſetzung, ſo feſt und beſtimmt iſt diesmal die Ausführung; auch die koloriſtiſche Behandlung geſchmeidig und kräftig zugleich, Alles ſorgſam vollendet und doch der energiſchen Geſammtwirkung untergeordnet. Das war es, worin Delaroche ſich auszeichnete und was daher dieſes Werk zum vollen Ausdruck ſeines Talentes erhob: die Verbindung der äußeren Lebensformen, der Sitten, der Trachten, des Lokals, der nationalen Beſtimmtheit, kurz des allgemeinen Zeitbodens worauf der Vorgang ſpielt, mit dem individuellen Thun und Leiden der hiſtoriſchen Geſtalten, mit dem charaktervollen Gepräge ihrer Empfindungen und Leidenſchaften. So ſind ſeine beſten Werke auf dem Felde der Ge-

*) Die bezügliche Stelle des Tagebuches lautet: „Le 23 décembre est la mort du duc de Guise et lorsqu 'on le tuait, il disait: Mon Dieu, je suis mort, ayez pitié de moy; ce sont mes péchez qui en sont cause! et fut la son corps jetté sur un tapis; et là laissé quelque temps exposé aux moqueries des courtisans qui l'appeloient le beau Roy de Paris: nom que le Roy lui avait donné. Estant en son cabinet, Henri III. demanda s'ils avaient fait, en sortit et donna un coup de pied au visage de ce pauvre mort, ainsi que le dne de Guise en avoit donné un an feu admirable de Chastillon, chose véritable et remarquable. Le Roy l'ayant un peu contemplé, dit: Mon Dieu qu'il est grand! Il paroist un corps plus grand mort que vif."

ſchichte hiſtoriſche Sittenbilder im großen Sinne. Daher wählte er auch mit Vorliebe Motive, die ſich einer ſolchen Auffaſſung anpaſſen, während ihm am eigentlichen Geſchichtsgemälde, an der Schilderung großer den Gang der Weltgeſchichte beſtimmender Kämpfe in ihrem vollen Ausbruch weniger gelegen war.

Denn dies hatte für Delaroche in der Geſchichte das meiſte Intereſſe: einerſeits das Sittenbildliche, die maleriſche Kulturform, andrerſeits das Schickſal hervorragender Menſchen, worin ein bewegtes, von tieferem Affekt und Gehalt erfülltes Leben im Konflikt mit widerſtrebenden Mächten heraustritt. Mit dieſem Inhalt, dieſem Pathos die Geſtalt bis in die Fingerſpitzen zu durchdringen, es zu realer Erſcheinung ganz herauszuführen und doch als innere Leidenſchaft in ihr verſenkt, als unendlicher Lebensgrund nur ahnungsvoll aus ihr hervorleuchten zu laſſen: das war es, was er anſtrebte. Ebendeshalb behandelte er gern den unendlich bangen Moment vor dem verhängnißvollen Schlage oder die unheimliche folgenſchwere Schwüle des unmittelbaren Nachher. Er ſuchte nicht die dramatiſche Spitze der ausbrechenden That ſelber, des ſich erfüllenden Schickſals; zu gewaltſam war ihm dieſer äußerſte Moment, worin die innerlich treibenden Kräfte zur That hinausſchlagen, die Seele in ihrem leidenſchaftlichen Thun oder in grellem Untergang gänzlich ſich ausgibt, worin mit einem Worte die Spannung der Gegenſätze zum vernichtenden Riß wird. Er traf darin mit jener Lehre Leſſings zuſammen, welche den „fruchtbaren Augenblick“ als den allein paſſenden für die bildende Kunſt erklärte, weil er der Einbildungskraft freies Spiel laſſe, während die Darſtellung eines Aeußerſten ihr die Flügel binde. Delaroche leitete darauf freilich mehr ſeine kühle Natur, als ein bewußter äſthetiſcher Grundſatz. Immer aber ſchilderte er ein großes Mißgeſchick, den furchtbaren Ausgang eines Kampfes, worin der eine Partner mit dem Verluſt des Spiels zugleich Glück und Leben verliert. Dabei ſtellte er ſich, wie ihn ſeine ariſtokratiſche Empfindungsweiſe trieb, der alles Rohe und Pöbelhafte zuwider war, faſt jedesmal auf die Seite des untergehenden Königthums.

Hierin übrigens, in der Verſinnlichung des nächſten den tragiſchen Umſchlag begleitenden Momentes, trieb ihn öfters das Beſtreben den Vorgang in ſeiner vollen Realität zu vergegenwärtigen über das Ziel hinaus. Der blutige Halsſtreifen am Leichnam Karls I., das für das Haupt der Jane Grey ausgebreitete Stroh, das die Nähe der Mörder verkündende Hündchen der Kinder Eduards, die ſchon vom Todeskampf verzerrten

Züge Eliſabeth's: das Alles zieht den Beſchauer zu ſehr zur Erdenſchwere der materiellen Zerſtörung herab und läßt ihn den Mangel eines idealen Gegengewichts zu dem Bilde des Todes lebhaft empfinden. Denn jenes fehlt bisweilen gänzlich. In der Jane Grey z. B. iſt nur der unbewußt ſich hingebende Schmerz des duldenden Opfers, und keine Erhebung der Seele führt das Gemüth des Beſchauers über den Schrecken des phyſiſchen Untergangs hinweg.

Allzuſehr war offenbar Delaroche in dem Bemühen befangen die Wirklichkeit in ungeſchwächter Wahrheit, in allen ihren Zügen wiederzugeben. Die Gewiſſenhaftigkeit, mit der er arbeitete, die unermüdliche Ausdauer, womit er jedesmal die höchſte ihm mögliche Vollendung auch in der geſchichtlichen Wahrſcheinlichkeit der Darſtellung und in den Nebendingen anſtrebte, hatte auch ihre üble Seite. Ganz recht, daß er kein Bild anfing, ohne ſich vorher durch eine Menge Detailſtudien des Gegenſtandes ganz bemächtigt zu haben. Für die Figuren — ſo namentlich für die Kinder Eduards, Strafford und den Kopf Karl's I. — fertigte er kleine Modelle in Wachs oder Gyps an, die er bisweilen ſogar wie das Bild gruppirte, um von ihrem Linienzug, ihrer Beleuchtung auf den verſchiedenen Plänen u. ſ. f. ſich Rechenſchaft zu geben; für das königliche Schlafgemach im „Herzog von Guiſe" ließ er die Architektur und Geräthe von Jollivet, dem Dekorator der großen Oper, eigens herrichten, ſeine Koſtümfiguren mitunter wochenlang — ſo den Henker in der Jane Grey — in der eigens für ſie gemachten Kleidung ſich bewegen, um ihr das eingelebte Anſehen der natürlichen Tracht zu geben. Allein auf dieſem umſtändlichen Wege verlor das innere Phantaſiebild an Friſche und Urſprünglichkeit. Es fehlt daher oft genug den Geſtalten der freie Wurf des Lebens, und nicht immer kann man ſich des Eindrucks erwehren, wie wenn die Scene von guten Schauſpielern, die das theatraliſche Pathos wol zu vermeiden wiſſen, gründlich einſtudirt worden. Mit feiner Ueberlegung und großem Geſchick ſind alle Mittel aufgewendet, um die vergangene Realität in ihrem leibhaftigen Sein vor unſeren Augen wiederherzuſtellen; aber die Seele des Vorgangs wie der Perſonen erſcheint wie verſenkt in dieſe äußere Wirklichkeit und ſpringt nicht mit packender Kraft in diejenige des Beſchauers über. —

Unſtreitig hat Delaroche unter den modernen Franzoſen in der Geſchichtsmalerei das Höchſte geleiſtet. Dennoch hat er, wie wir geſehen,

kein eigentliches Geſchichtsbild im großen Sinne gegeben, wenn man anders unter einem ſolchen die Darſtellung des bedeutſamen hiſtoriſchen Momentes verſteht, der in dem Zuſammenſtoß der Gegenſätze ganzer Epochen und Geſchlechter eine neue Ordnung der Dinge begründet. Wir berühren hier die ſchwierige Frage über den Werth der im eigentlichen Sinne hiſtoriſchen Malerei, über ihre Bedeutung für die Kunſt überhaupt. Von den Schwierigkeiten, welche die Geſchichte als Stoff der künſtleriſchen Phantaſie entgegenſetzt, war ſchon im erſten Buche die Rede. Aber dort ſind abſichtlich nur die äußeren Hinderniſſe hervorgehoben; die eigentliche Schwierigkeit liegt tiefer, im Weſen des geſchichtlichen Stoffes ſelber und in ſeinem Verhältniß zur bildenden Phantaſie. Indeſſen, wie weit die Geſchichte im höheren Sinne, d. h. ihre Entwickelung durch die tiefgreifenden Wendungen, welche im Kampf abgängiger mit neuen Lebensformen ſich vollziehen und im Handeln und Leiden großer die inneren Kräfte der Zeiten in ſich verkörpernder Perſönlichkeiten zur Entſcheidung kommen, — wie weit die ſo verſtandene Geſchichte Gegenſtand der heutigen Kunſt ſein könne, dieſe Frage iſt eine weſentlich äſthetiſche und ihre nähere Erörterung würde uns hier zu weit von unſerem Wege abführen. Auch glaube ich mehr denn je, daß ſolche Fragen nicht die theoretiſche Unterſuchung, ſondern nur die ausübende Kunſt ſelber entſcheiden kann. Doch ſoll für den Leſer, den das immerhin intereſſante Thema anzieht, die Anmerkung näher darauf eingehen.*)

---

*) Jene Frage habe ich ſchon früher einmal beſprochen, in Aufſätzen über „die moderne deutſche Kunſt“, im Jahrgang 1862 des Grenzboten; auch jetzt wüßte ich nichts Anderes darüber zu ſagen. Daher möge man mir geſtatten jene Bemerkungen mit einigen Veränderungen und Zuſätzen hier zu wiederholen:

„Das Verſtändniß der Geſchichte, das dem Menſchen dieſe Welt als die freie Stätte ſeines Geiſtes aufklärt, hat ſich ihm erſt in unſerem Jahrhundert in ſeiner ganzen Tiefe erſchloſſen. Während er nun einerſeits die neuen Ergebniſſe der geſchichtlichen Denkweiſe im öffentlichen Leben zu verwerthen und ſo aus ihnen einen nationalen Gewinn zu ziehen ſucht, hofft er andrerſeits von derſelben eine Neubelebung der Kunſt nicht blos dem Inhalte, ſondern auch der Form nach. Das Bewußtſein hat von der Vergangenheit als ſeinem Eigenthum Beſitz ergriffen: die Vortheile, welche die Malerei von dieſem unendlichen Erwerb zu hoffen hat, ſind oft genug aufgezählt worden, ja man hat den Anbruch einer neuen Aera für die Kunſt verkündet und dieſer im Voraus klar und beſtimmt das Ziel gezeigt, an dem eine neue volle Blüte ihrer warte.

Wir wiederholen ebenſowenig die Bedenken, welche als die Kehrſeite der neuen Hoffnungen von der Wiſſenſchaft ſelber (beides trefflich in der Viſcher'ſchen Aeſthetik) ſind erhoben worden: den mißlichen Durchgang den die künſtleriſche Produktion durch eine mühſame Verſtandesarbeit zu nehmen hat, die Gefahr, im Koſtüm und in den Nebendingen ſtecken zu bleiben, ohne zum Ausdruck des geiſtigen Lebens durchzudringen; end-

Uebrigens hat die Kunſt unſeres Jahrhunderts, ſo viel ſich bis jetzt abſehen läßt, die Frage ſchon entſchieden. Allem Anſchein nach iſt in Frankreich die hiſtoriſche Richtung der modernen Malerei ſchon abgelaufen,

---

lich die Schwierigkeit, die Breite des Geſchehens in den Rahmen einer klaren und geſchloſſenen Darſtellung zu bringen und den erhöhten Moment des ſchlagenden Zuſammentreffens der Gegenſätze feſtzuhalten, ohne in ein theatraliſches Pathos zu gerathen. Alle dieſe Hinderniſſe kann die künſtleriſche Auffaſſung überwinden, *wenn der geſchichtliche Stoff zum freien Eigenthum der Phantaſie geworden*, wenn einmal die geſchichtliche Denkweiſe die ganze Bildung durchdrungen hat und zur Form der allgemeinen Vorſtellung geworden iſt. Das iſt, wenn das Weſen der Kunſt nicht verloren gehen ſoll, unumgänglich nothwendig: nur der Inhalt, der aus der materiellen Wirklichkeit in das klare Reich der Phantaſie erhoben iſt, kann zur ſelbſtändigen künſtleriſchen Geſtalt kommen. Und dazu genügt nicht die mehr oder minder fähige Einbildungskraft des Einzelnen. *Sondern zum lebendigen Gebilde der allgemeinen Phantaſie muß das Objekt des Bewußtſeins umgeſetzt ſein, wenn es ſich in der Welt der Kunſt das Bürgerrecht erwerben will.* War es doch mit der muſtergültigen religiöſen Kunſt etwas Aehnliches. Erſt als der chriſtliche Glaubensinhalt aus der Unreinheit der ſtofflichen Empfindung in das läuternde Feuer der Phantaſie kam, wurde er in den Meiſterwerken des Cinquecento zum freien Beſitz der Kunſt umgeſchaffen. Ebenſo war es mit den Göttern der Antike. Wol hilft die Kunſt ſelber weſentlich mit zu dieſem Prozeß der inneren Umgeſtaltung, allein mit Erfolg vermag ſie dies nur, wenn derſelbe im allgemeinen Geiſte, wenn auch erſt unklar und unbeſtimmt, ſchon begonnen hat.

„Läßt ſich aber die geſchichtliche Welt insbeſondere nicht ſo leicht in eine Phantaſiewelt umſetzen, weil ihr Werth für das Bewußtſein eben in ihrer erforſchten Realität beſteht: ſo wird dies noch ſchwieriger durch die Forderung, welche man neuerdings an die geſchichtliche Malerei ſtellt. Erſt die Wiſſenſchaft unſerer Tage hat in der Geſchichte das Geſetz der Entwicklung entdeckt, und es iſt natürlich, daß ſie die Wendepunkte, in denen neue Zuſtände aus den überlebten ſich herausarbeiten und die jüngeren Mächte mit den alternden im hellen Kampfe zuſammenſtoßen, als die gipfelnden Momente, als die Blitze der Geſchichte hervorhebt. Sie laſſen den Pulsſchlag des inneren Lebens fühlbar werden, und es iſt allerdings, wie wenn in ihnen der in der Tiefe waltende Geiſt ſichtbar und mit gewaltigem Schritt in die Wirklichkeit hinausträte. Um ſo brauchbarere Motive ſcheinen dieſe prägnanten Augenblicke für den Künſtler zu ſein, als die Spitze des zu einem großen Ereigniß zuſammenfaſſenden Geſchehens naturgemäß in einer mächtigen Perſönlichkeit zum anſchaulichen Ausdruck gelangt.

„Und dennoch — gerade die Wendepunkte der Geſchichte bereiten der Kunſt beſondere Schwierigkeiten. Die welthiſtoriſche That, um die es ſich hier handelt, wird in der künſtleriſchen Anſchauung nie rein aufgehen, ſie fällt mit ihrem ganzen Gewichte in die Sphäre des Bewußtſeins oder — um im Gebiete der Kunſt zu bleiben — in den Kreis der poetiſchen Vorſtellung. Wol treten in dem großen Momente die innerlich treibenden Kräfte ganz an den Tag hinaus, aber ſie offenbaren ſich in einer blitzartigen Helle, welche die Erſcheinung gleichſam wieder verzehrt und den äußerlichen Vorgang als flüchtiges Werk des Augenblicks in der ganzen Arbeit der inneren Lebensmächte wieder verſchwinden läßt. *Die That verhält ſich daher, als der entſcheidende Ausſchlag eines innerlichen Prozeſſes, gegen die Fülle der Außendinge ſowol als ihre eigene Geſtalt abſolut gleichgültig.* Dennoch ſoll ſie in der breiten Welt

jedenfalls hat ſie ihre Blütezeit ſchon hinter ſich. In Belgien ſind die Gallait und de Biefve ohne Nachfolger geblieben, da ſie doch, indem ſie der Nation ihre große Vergangenheit und die Urſprünge ihrer Freiheit vor-

---

der Erſcheinung ſelber ganz zum ſichtbaren Schein werden; denn dies iſt ja eben Sache der Malerei, den Vorgang bis ins Detail auszubilden. In der poetiſchen Vorſtellung iſt die That die dramatiſche Spitze der Handlung. Wird dieſe im Bilde fixirt, ſo entſteht leicht der Ausdruck eines verſteinerten Pathos; und außerdem wird, da die Malerei ihr Recht ſich nicht nehmen läßt, die Fülle der Erſcheinung bis zum Stiefel des Helden mit ſorgfältiger Liebe auszuführen, unter der Wucht des Details der eigentliche Vorgang faſt immer verſchüttet. So gibt der Maler zu viel und zu wenig: denn die umgebenden Dinge ſind für den Moment der ſtraffſten Spannung intereſſelos, und dieſen in ſeiner geſammelten Kraft, die das ganze Vorher und Nachher in ſich ſchließt, kann die maleriſche Erſcheinung nur halbwegs ausdrücken.

„Die entſcheidende geſchichtliche That iſt alſo aus zwei Gründen nicht Sache der bildenden Phantaſie: einmal weil ſie als Kataſtrophe der Gipfel einer Verwickelung und der Keim neuer Wechſelfälle iſt, und dann, weil ſie als Wille und Schickſal — als reiner Prozeß der Bewegung — in der äußerlichen Erſcheinung weder ſich ausſpricht noch beharrt. Sie iſt anſchaulich nur als das löſende und verknüpfende Glied der ganzen Kette, folglich nur in der Vorſtellung des Nacheinander; ſie kann wol poetiſch ſein, aber nicht maleriſch. Ebenſowenig iſt der Wille, der ſowol in der unruhigen Spannung des Gemüths wie im Kampf der Gegenſätze es zum wirklichen Sein, zum Zuſtande gar nicht kommen läßt, Gegenſtand der bildlichen Darſtellung. — Die Kritik, indem ſie von dem Maler die Darſtellung großer geſchichtlicher Momente verlangt, legt Nachdruck auf den Inhalt, und zwar auf einen Inhalt, der in ſeiner tieferen Bedeutung weſentlich in die Sphäre des Bewußtſeins fällt und im Bette der bildenden Phantaſie nur zum Theile flüſſig wird. Sie tritt alſo mit einem Intereſſe an die Kunſt heran, das dieſer im Grunde fremd iſt; ſie erwartet vom Kunſtwerke, wenn ſie das auch nicht Wort haben will, außer dem äſthetiſchen Genuß noch einen intellektuellen Reiz und ſtellt ſo Forderungen an daſſelbe, welche es über ſeinen eigentlichen Kreis hinaustreiben.

„Doch iſt deshalb das Gebiet der Geſchichte dem Künſtler nicht verſchloſſen. Er mag ſich immerhin die großen Individuen der Vergangenheit zum Vorwurf nehmen, in deren Leben und Wirkſamkeit die Seele des Zeitalters raſcher und voller pulſirt, deren Leidenſchaften und Schickſale über das gewöhnliche Einerlei hinausgehen und mächtig in den allgemeinen Gang der Dinge eingreifen. Er mag ſie ſelbſt in der heftigen Bewegung des Kampfes und Untergangs darſtellen, wenn nur das Thun und Leiden des geſchichtlichen Menſchen, ſei es auch blos für einen flüchtigen Moment, in der Erſcheinung als Zuſtand ſich niederlegt. Allein er hüte ſich vor dem Augenblick der entſcheidenden That, die als Aeußerung des angeſpannten Willens der ſchwebende Sprung ſelber aus dem Geiſte in die Wirklichkeit und deren Verſtändniß das Reſultat eines Gedankenprozeſſes iſt.“ —

Nur Weniges hätte ich dieſem noch hinzuzufügen. Die Schwierigkeit bei der Geſchichtsmalerei liegt alſo in der Gewichtigkeit des Inhaltes, der ſich in einer beſtimmten Erſcheinung nicht zuſammenfaſſen läßt. Allein ſpröde und ſchwer bildſam auch in weiterem Sinne iſt dieſer Inhalt ſchon deshalb, weil er der Realität und der Vergangenheit zugleich angehört. Die noch lebendige Realität iſt flüſſig, ſie bewegt ſich vor der Anſchauung und geht darum leichter in den geſtaltenden Prozeß der Phantaſie ein. Die vergangene aber iſt in ſich fertig und abgeſchloſſen; zudem muß ſie von dem

führten, der Kunſt ein wirklich fruchtbares Feld zu eröffnen ſchienen; in Deutſchland endlich neigt ſich die Wirkſamkeit Kaulbach's ſowol als Leſſings

---

forſchenden Geiſte erſt an das Licht des Tages heraufgebracht werden. Aber auch dann ſind ihre Geſtalten erſt bleiche ſchattenhafte Weſen der Wiſſenſchaft, die ſchwankend und unfaßbar vor der Phantaſie ſchweben. Das Vergangene wird nur dann leicht zum Bilde, wenn es in der allgemeinen Phantaſie ſchon Form und Geſtalt hat: dies iſt der unendliche Vorzug der Mythe. Dieſe hat freilich, wie wir geſehen, für das moderne Bewußtſein ebenfalls ihre Schwierigkeiten.

Jene Doppeleigenſchaft der Geſchichte — real und vergangen zugleich zu ſein — bereitet auch dem Styl der Darſtellung eigene Hinderniſſe. Rein realiſtiſch kann dieſe nicht ſein, denn die geſchichtliche Wirklichkeit iſt durch die Zeit in ein ideales Licht gerückt; auch ſoll ja ihr unendlicher Inhalt, ihre geiſtige Bedeutung, welche über das zufällige Kleid des Augenblicks weit hinausgeht, zur Erſcheinung kommen. Andrerſeits aber auch nicht idealiſtiſch; denn ſie muß vor Allem die hiſtoriſche Begebenheit als reines Menſchenwerk, als dieſſeitiges Weltereigniß aufzeigen. Es muß alſo hier ein Mittleres gefunden werden zwiſchen realer und idealer Erſcheinung, wie ja auch die ganze Richtung der franz. Malerei, welche Delaroche vertritt, entſchieden nach einem ſolchen getrachtet hat. Wie grenzenlos ſchwer aber in der That — wenn überhaupt möglich — die volle Vermittlung jener beiden Style iſt, liegt auf der Hand.

Endlich hat die Geſchichtsmalerei noch ein Bedenkliches. Sie macht den Anſpruch auch die monumentalen Zwecke der Kunſt zu erfüllen, und doch fehlt ihr dazu eine weſentliche Bedingung: die Idealität, die reine allgemein menſchliche Schönheit der Geſtalten. Wie groß ſie auch ihre Aufgabe faſſen mag: was ſie gibt, ſind doch immer nur endliche, von der Noth und Zufälligkeit des Daſeins mitgenommene Individuen, bedingt durch Zeit und Ort. Woran ſich aber das Volk in den Räumen des öffentlichen Lebens über das Alltägliche erheben ſoll, das muß „die Angſt des Irdiſchen" abgeſtreift haben, im hellen Licht ſchmerzloſer, einem harmoniſchen Menſchengeiſte entſprungener Schönheit als vollkommenes Leben erſcheinen. Nun können zwar geſchichtliche Darſtellungen einen vortrefflichen Einfluß üben z. B. auf die Entwickelung des nationalen Bewußtſeins; allein dann miſcht ſich in die Kunſt ein fremdartiges Intereſſe.

Nach dem Allem ſcheint die Geſchichtsmalerei die Zukunft nicht zu haben, die man ihr früher zugeſprochen. Viſcher kommt in ſeinen geiſtvollen Bemerkungen zu der erſten Hälfte dieſes Werkes (in der Zeitſchrift für bildende Kunſt, 1866, S. 228 ff.) zu demſelben Ergebniß, das ich im erſten Buche vorläufig angenommen hatte: es finde gegenwärtig eine Antinomie ſtatt, ein Schwanken zwiſchen Geſchichte und Mythe, da die Malerei, ihrem jetzigen Standpunkte nach, keine von beiden Stoffwelten entbehren könne. Doch will mir ſcheinen, die neueſte Kunſt ſei über dieſe Antinomie faſt ſchon hinaus; die Periode der geſchichtlichen Bilder ſcheint ſchon hinter ihr zu liegen — vergl. den Text — wenn ſie auch der maleriſchen Kulturformen halber noch manchmal zur Vergangenheit zurückgreift, während der Natur der Sache nach das unvergängliche Reich der Mythe und Sage ihr noch immer dankbare Stoffe liefert. Liegt nun letzteres ebenfalls vom eigentlichen Lebensnerv der Gegenwart ſeitab, ſo wäre die Malerei vorerſt auf die unmittelbare Realität angewieſen: und auf dieſes Gebiet hat ſie ſich auch, wie das ſechſte Buch zeigen wird, in Frankreich mit allen Kräften geworfen. Allein ihre idealen Geſtalten wird ſie ſich doch nicht nehmen laſſen, denn dieſe ſind die ewigen Freunde des Künſtlers und daher für ihn immer lebendig. —

ihrem Ende zu, während Piloty, der ohne tiefere Eigenthümlichkeit in den Spuren der Belgier und Franzoſen geht, die Geſchichte nur äußerlich faßt, und Menzel, ein allerdings hervorragendes Talent, mehr aus rein maleriſchem Geſichtspunkte an das geſchichtliche Sittenbild ſich hält. Neue große Kräfte treten gerade in dieſem Fache nirgends auf, welche Anſtrengungen auch, namentlich in Deutſchland, gemacht werden, ganze Muſeums- und Palaſtwände mit Erzählungen aus der Weltgeſchichte in Farben zu bedecken. Daß aber jene Meiſter das Feld erſchöpft und die Geſchichtsmalerei auf gleiche Höhe mit der Kunſt der großen vergangenen Epochen gebracht hätten, wird ſicher Niemand behaupten. Gallait und de Biéfve haben mehr noch wie Delaroche die geſchichtliche Idee, die Seele, die innere Bedeutung der großen Ereigniſſe in den realen Schein, in die koloriſtiſche Wirkung, worauf es ihnen vor Allem ankam, und in den falſchen Reiz geſuchter Effekte gleichſam untergetaucht; dagegen hat Kaulbach die hiſtoriſche Wirklichkeit mit der Ironie ſeiner ſubjektiven Auffaſſung in ein halb reales, halb mythiſch-allegoriſches Weſen verflüchtigt, das nicht Fiſch, noch Fleiſch iſt; Leſſing endlich hat mit Einſicht und ernſtem männlichen Sinn große Momente aus der neueren Geſchichte in monumentaler Weiſe behandelt, aber hier reichte die künſtleriſche Kraft lange nicht aus, um es zu wirklich lebensvollen Geſtalten und Kompoſitionen zu bringen. Delaroche ſeinerſeits hat das eigentliche Geſchichtsbild nur geſtreift und das Schickſal großer Individuen, wenn es ſich auch mit dem allgemeinen der Nation berührte, mehr von ſeiner ſittenbildlichen Seite genommen. Unſtreitig aber laſſen ſeine Werke auf dieſem Gebiete, auf das rein künſtleriſche Ergebniß und auf die Wahrheit der Erſcheinung angeſehen, die jener anderen Meiſter hinter ſich zurück. Das kommt natürlich zum großen Theil vom Unterſchiede der Kunſtentwicklung in den verſchiedenen Ländern, ſowie dem der individuellen Fähigkeiten. Allein es mag doch auch ſein, daß die Geſchichte in dieſer engeren Faſſung ſich leichter der künſtleriſchen Phantaſie fügt und ſo, in das anſchauliche Leben der Perſönlichkeit eingegreuzt, geſchmeidiger in den Rahmen der Malerei geht. Hier tritt doch das hiſtoriſch-wiſſenſchaftliche Intereſſe, das ſich immer von Seiten ſowol des Malers als des Beſchauers in das eigentliche Geſchichtsbild miſcht, mehr in den Hintergrund; die Anſchauung kann den Vorgang umſpannen, ſobald er ſich auf das Thun und Leiden der hiſtoriſchen Individuen beſchränkt, ohne die weiteren Beziehungen zum Geſammtleben, die in das allgemeine Geſchehen auslaufenden Fäden mit hereinzuziehen. Die Erſcheinung wird für ſich ſelbſtändiger

und vermag den beſcheideneren Inhalt deutlicher und voller zum Ausdruck zu bringen.

Nothwendig aber hat es das Geſchichtsbild, indem es bedeutſame Momente aus dem hiſtoriſchen Wirken großer Menſchen ſchildert, mit erſchütternden vernichtenden Kataſtrophen zu thun, mit der tragiſchen Entſcheidung verhängnißvoller Konflikte. Das große Individuum wird eben geſchichtlich, indem es in eine Kolliſion mit Mächten tritt, worin es leiblich zu Grunde geht oder Andere zu Grunde richtet; zudem geht nur in ſolchen Kolliſionen die Weite des Sich-Begebens in einen engeren anſchaulichen Kreis zuſammen. Gerade für den tragiſchen Untergang hervorragender Perſönlichkeiten hatte Delaroche ein tieferes Intereſſe, und wir müſſen zugeben, daß er dieſes mit dem Zeitalter theilte. Indeſſen des vielen Unglücks und Schmerzes, Mordens und Sterbens iſt man nun faſt überdrüſſig geworden, die Phantaſie mag lieber bei harmloſeren Schauſpielen verweilen. Und allerdings, in der Malerei bleibt es mit der Schilderung unheilvoller Scenen eine mißliche Sache. Die Verkettung von Schuld und Schickſal, durch die ein großer Menſch fällt, ſowie der Sieg ſeines ungebrochenen Geiſtes oder ſeiner Sache, welcher die Verſöhnung hinzubringt, liegen beide, das Bild rein für ſich genommen, außerhalb deſſelben; dieſes iſt ſomit, wenn es nicht durch den denkenden Beſchauer aus der Kenntniß der Geſchichte heraus ergänzt wird, eine unaufgelöſte Diſſonanz. Mit den Schickſalsſchlägen der Geſchichte iſt es eben ein ganz anderer Fall, als mit den Paſſionsſcenen und den Leiden der Märtyrer, wo der Beſchauer die Verſöhnung als den Glaubensinhalt ſeines Buſens gleich mitbrachte. Auch vor jenem Geſchichtsbilde, das uns, auf ſeine weltbewegende Bedeutung verzichtend, nur das eigene Schickſal eines großen Menſchen vorführt, in dem aber Alles, bis auf die Hutfeder des Helden, an eine ganz beſtimmte Realität erinnert, quält uns die Unruhe zu erfahren, wie ſich denn wol die Sache mit dem Vorher und Nachher zugetragen habe. Die Auflöſung aber des Konflikts, den wir vor Augen haben, müſſen die Reflexion und das hiſtoriſche Wiſſen übernehmen. Daher ſpielt ſo leicht in dieſe Kunſt ein literariſches Intereſſe, auch dann, wenn, wie bei Delaroche, die Geſtalten zu voller Erſcheinung herausgebildet ſind. Eben dieſes Beides zuſammen, die feſte Geſtaltung, hinter der doch noch ein weiteres als rein künſtleriſches Intereſſe ſteckt, iſt es wol, was ſeinen Erfolg beim Publikum ausgemacht hat.

2.

Zweite Periode des Meiſters: ſeine monumentalen und religiöſen Werke. Seine Bedeutung.

Auch für Delaroche kam die Zeit, wo er der Giſte und Dolche, wie er ſelber ſich ausdrückte, müde wurde. Schon 1833 hatte er einen Auftrag erhalten, der ihn auf andere Wege lenkte: Die Ausmalung der Madeleine. Er nahm an; aber der immer an ſich die höchſten Forderungen, ſeiner Kunſt das höchſte Ziel ſtellte, der fühlte wol, wie viel ihm zur Vollbringung eines ſolchen Werkes noch fehle. „Ich geſtehe Ihnen, ſo ſchreibt er an einen Freund, daß mir der Auftrag Furcht gemacht hat. Ich habe ſo wol begriffen, was mir fehlt, um eine ſolche Aufgabe zu erfüllen, daß ich zuerſt verſucht war, ſie zurückzuweiſen. Indeſſen, Alles wol erwogen, bin ich nun anderen Sinnes. Ich bin Maler: ich bin der Kunſt und bin mir ſelber ſchuldig, vor keiner Arbeit zurückzuſchrecken. Ich werde in Italien meine Lehrzeit durchmachen und zurückkommen, um mich an's Werk zu ſetzen, wenn ich mich hinlänglich vorbereitet fühle."

Nach den italieniſchen Meiſtern hatte er bisher wenig ſtudirt, da es ihn mehr zu den Flamändern, namentlich der vornehmen und lebenswarmen Weiſe van Dyk's, andrerſeits zu dem charakteriſirenden Realismus der Holbein und Dürer hinzog. Höchſtens, daß er ſich die älteren Florentiner genauer angeſehen, deren bis zur Härte entſchiedene, nach der Natur ausgeprägte Formengebung nebſt der einfachen Innigkeit ihres Ausdrucks ihm zuſagte.*) An die hielt er ſich nun auch, wie er ſich von vornherein vorgenommen, auf ſeiner italieniſchen Reiſe. Denn er mißtraute ſeiner eigenen Selbſtändigkeit und fürchtete den zu mächtigen Einfluß der großen Meiſter der Blütezeit, die zu erreichen er wol auch im Stillen verzweifelte. Zudem ſchienen ihm jene dem urſprünglichen Ausdruck des religiöſen Lebens noch näher zu ſtehen. Aber auch von ihnen wollte er nur im Einzelnen lernen; die Kompoſitionen für die Madeleine hatte er eigens, ehe er von

*) Ein Anklang an dieſe florentiniſche Weiſe iſt fühlbar in einem für die jüngſtverſtorbene Königin Maria Amalia gemalten Bilde (Salon 1834; im Oratorium der Königin zu Claremont): die h. Amalia, Königin von Ungarn, bringt mit einigen Begleiterinnen der Maria knieend eine Blumengabe dar. Das Gemälde hält zwiſchen religiöſem und geſchichtlichen Sittenbild die Mitte. In dem vortrefflichen Stich von Mercuri kommen die anmuthige Haltung der Frauen und der beſcheidene Ausdruck in den Köpfen noch mehr zur Wirkung, als im Bilde ſelber.

Paris abreiste, in ihren einzelnen Hauptzügen festgestellt, um nicht irre zu werden und die Einmischung fremder Elemente von sich abzuhalten. Nachdem er sich im Toskanischen mit jenen Meistern gründlich beschäftigt, ohne jedoch zu kopiren — wie er denn überhaupt nach den Alten höchstens Bleistiftzeichnungen machte —, zog er sich mit ein paar Freunden und einem seiner Schüler in die Stille des Klosters Camaldoli auf den Apenninen zurück, um die Skizzen zu jenen Kompositionen zu malen. Hier zuerst mag wol ein Umschlag in seiner Anschauung eingetreten sein und er sein Auge von der Realität der Geschichte auf die reinere Schönheit einer Idealwelt gerichtet haben. Er ging dann Ende 1834 nach Rom und fand dort in der Tochter von H. Vernet, einer feinen und ihm gleichgestimmten Natur, eine liebenswürdige Gattin, an deren Seite erst das Glück seines Lebens voll ihm aufging.

Doch als er Ende 1835 nach Paris zurückgekehrt war, da sollte alle seine Mühe, seine Arbeit umsonst gewesen sein. Die Ausmalung der Kirche, die zuerst ihm allein übertragen worden, wurde ihm nun zur einen Hälfte entzogen, da inzwischen — wie es scheint, auf besonderen Wunsch Louis Philippe's — Ziégler (vergl. S. 362) zu derselben berufen war. Nicht blos, weil er sich durch die rücksichtslose Willkür dieser Aenderung verletzt fühlte, wies er darauf ohne Zögern den Auftrag überhaupt zurück, sondern mehr noch, weil er ein Ganzes, einen organisch geschlossenen Gemäldecyclus hatte schaffen wollen. Zu groß dachte er von der Kunst, zu tief war er von ihrer idealen Bedeutung durchdrungen, als daß er mit einem beliebigen Anderen, einem zudem ihm ganz ungleichen Talent, in die Arbeit wie in ein Geschäft sich getheilt hätte. Schon unter der Restauration hatte er lieber auf die Gunst der Regierung verzichtet, als daß er sich, wie man ihm einmal zumuthete, näheren Vorschriften gefügt hätte, die seiner künstlerischen Ueberzeugung entgegen waren. Auch persönlich war es kein kleines Opfer, was er mit jener Ablehnung brachte; er gab unverzüglich die Summe zurück, die er für seine vorbereitenden Studien empfangen und in der That schon verbraucht hatte. Um so härter für ihn, als er nur hatte, was er bedurfte, und er zwar einfach aber behaglich und auf einem gewissen breiten Fuße zu leben gewohnt war. Eine schlimme Zeit, da überdies bald zu dieser ersten Enttäuschung eine zweite kam. Angeregt von seinen florentinischen Vorbildern, hatte er bald nach seiner Rückkehr eine h. Cäcilia gemalt: die Heilige, entzückt zum Himmel aufblickend, spielt mit einer Hand auf einer kleinen Orgel, welche auf ihren Armen

zwei vor ihr knieende Engel halten (lebensgroße Figuren).*) Offenbar ſollte ſich das Bild durch den naiven Ausdruck einer gehobenen Empfindung, den Adel reiner Formen und höchſte Einfachheit auszeichnen. Allein das Publikum wußte dieſe hell und dünn gemalten Figuren von gar zu zarter Leiblichkeit und ätheriſcher Anmuth nicht zu ſchätzen, während die Kritik das Werk unerbittlich heruntermachte. Nicht ohne Grund, denn in dieſe Naivetät und Frömmigkeit ſpielt ſtark ein geſuchter und ſentimentaler Zug, und in der Formengebung ſind bedeutende Schwächen. Delaroche aber war von dieſer erſten Niederlage nach den vielen Erfolgen ſo tief verſtimmt, daß er ſich vornahm, nie mehr eine Ausſtellung zu beſchicken noch überhaupt ſeine Werke dem großen Publikum vorzuführen. Und dabei iſt er geblieben, auch der Weltausſtellung von 1855 gegenüber.

Doch nur vorübergehend war dieſe trübe Zeit ſeines künſtleriſchen Wirkens. 1837 wurde ihm ein neuer Auftrag zu einer großen monumentalen Arbeit; diesmal kam es zur Ausführung, und damit die moderne franzöſiſche Malerei zu einem Kunſtwerke, das vielleicht, Alles in Allem genommen, als ihr höchſter Ausdruck gelten kann. Es iſt das Wandgemälde auf dem Halbrunde — daher kurzweg „Hémicycle" genannt — des Saales in der Ecole des beaux-arts, worin die jährlichen Preisvertheilungen ſtattfinden**). Es verſinnlicht dieſe Beſtimmung des Raumes, indem es, unter dem Vorſitz der großen Meiſter des Alterthums und dem Beiſein der allegoriſchen Figuren der verſchiedenen Kunſtepochen, eine Verſammlung aller ſeit dem Mittelalter bis zu der Zeit Ludwigs IV. hervorragenden Künſtler darſtellt und als Vorbilder der Preisvertheilung gleichſam beiwohnen läßt. Dieſe ſelber wird durch eine nackte weibliche Figur angezeigt, welche, auf dem vorderſten Plane in der Mitte des Bildes von den übrigen Geſtalten abgeſondert, eben Kränze vom Boden aufnimmt und in den Saal hinauszuwerfen ſcheint. Vor einem Gebäude ioniſcher Ordnung, und zwar in deſſen mittlerer Apſis, ſitzen auf einer erhöhten Eſtrade in idealer Gewandung und wie in eine ideale Ferne entrückt Apelles (in der Mitte), Phidias und Ictinos. Mehr nach vorn ſtehen ihnen zur Seite auf der einen die griechiſche und die mittelalterliche, auf der anderen die römiſche Kunſt und die der Renaiſſance, jede in ihren Zügen, ihrer Haltung,

*) Geſt. von Forſter. Das Bild iſt eigenthümlich behandelt: nur die Köpfe ſind impaſtirt, alles Uebrige auf grauer Untermalung nur laſirt. Es iſt auf der Verſteigerung der Galerie Pourtalès (1865) um 21,000 Fr. verkauft worden.

**) Meiſterhaft geſtochen von Henriquel Dupont.

Geſtalt und Kleidung zu einem eigenthümlichen Charakter ausgeprägt, der die Mitte hält zwiſchen idealem und natürlichem Leben. Dann auf der Seite des Ictinos zunächſt die Bildhauer, beherrſcht von der mittleren Gruppe, welche G. Piſano im Zwiegeſpräch mit Luca della Robbia und die zuhörenden Donatello und Ghiberti bilden: Puget, Germain, Pilon und Giovanni da Bologna ſitzend, neben ihnen Jean Goujon mit dem einen Knie auf die Steinbank geſtützt, welche ſich auf beiden Seiten längs des Gebäudes hinzieht, hinter dieſem Paliſſy und Benvenuto Cellini, dann Bandinelli, Benedetto da Majano, Peter Viſcher und Pierre Bontemps. Von dieſen etwas abgewendet, ſo daß ſie eine große Gruppe für ſich bilden, folgen dann die Maler, die vorzugsweiſe Koloriſten ſind. Zunächſt ſitzend und etwas zurückweichend Potter, Ruysdael, Gaspard Pouſſin und Claude Lorrain, dann ſtehend und mehr hervorragend Bellini und Giorgione; nach links neben ihnen wieder ſitzend Caravaggio, van Dyk, Velazquez und Rubens, der am Ende jener Bank hier einen Abſchluß bildet. Es folgen weiter Tizian im Geſpräch mit Rembrandt, hinter dieſem Terburg und van der Helſt; endlich neben den letzteren mehr im Vordergrunde die Begründer der Oelmalerei, der ſitzende van Eyk, der ſtehende Antonello von Meſſina, hinter ihnen Murillo, Paul Veroneſe und Correggio, der die Reihe ſchließt. Unſere Abbildung gibt dieſe Gruppe der Koloriſten von Bellini an wieder. Rechts dann zur Seite des Phidias die Architekten. Zunächſt wieder eine ſitzende Gruppe beſtehend aus Delorme, Peruzzi, Erwin von Steinbach und Sanſovino, dann ſtehend Palladio mit dem mehr zurücktretenden Robert de Luzarches (Erbauer des Domes von Amiens); hierauf Brunelleſchi, weiter zurück Jones Inigo, mehr vorn Anolfo di Lapo mit Bramante, zwiſchen ihnen wenig ſichtbar Leſcot, endlich Manſart und Vignola. Wieder etwas von allen dieſen abgewendet folgen nun die Maler des hohen Styls und der Formvollendung. Auf der Bank ſitzend Holbein, (zwiſchen ihm und Vignola ſchauen die Köpfe der Kupferſtecher Edelinck und Marc-Antonio hervor), Leſueur, Orcagna, Leonardo da Vinci, der auf dieſer Seite die Reihe der Sitzenden abſchließt und halb ſich umwendet, um mit Raphael zu reden, der in lichtem Gewande herantritt. Hinter denſelben und ihrem Geſpräche zuhörend Sebaſtian del Piombo, Dürer, Domenichino und Fra Bartolommeo, noch etwas weiter zurück Mantegna und Giulio Romano, dann Perugino, Maſaccio, Andrea del Sarto, Cimabue, Giotto und Pouſſin, der hier der Letzte in der Kette iſt. Endlich mehr im Vordergrunde wandelt allein Fieſole,

Gruppe aus dem Hemicycle Von **Paul Delaroche.**

während Michelangelo abgesondert und in sich versunken auf einem antiken Fragment sitzt.

Diese trockene Aufzählung kann natürlich keinen Begriff geben von dem Geschick der Anordnung, das die größeren Künstler hervorhebt und als Mittelpunkte von Gruppen bezeichnet, dagegen die anderen zurücktreten läßt und zu jenen in mannigfache Beziehungen setzt. Es ist eine ideale Versammlung großer Männer, deren Beruf sich schon in dem Adel und dem malerischen Wurf ihrer Erscheinung kundgibt. In portraitartiger Bestimmtheit, in der Tracht und den Formen ihrer Zeit, geben sie sich in Ausdruck und Haltung durchaus natürlich, wie es der Augenblick und die maßvolle Bewegung einer im Gespräch angeregten Gesellschaft gebildeter Menschen mit sich bringen. Es sind Gestalten von Kraft und Leben, jede ein Charakter, eine ganze Persönlichkeit, zum Theil durch einen Anklang an die Eigenthümlichkeit ihrer Kunstweise in der Behandlung noch näher bezeichnet. Die Künstler im Olymp, aber nicht als körperlose Schatten, sondern in der Fülle ihres Lebens, nur erhoben über die stoffliche Schwere des gewöhnlichen Daseins und in dem gipfelnden Momente ihres Wesens festgehalten. Meisterhaft sind die Kostüme in ihrem malerischen Reiz verwerthet und den Personen angegossen wie ihr natürliches Gewand. Von der Gruppe der Koloristen sind namentlich der still hinausblickende Bellini, der farbenglühende Giorgione, Rubens als vornehmer Kavalier in reicher Tracht, ihm den Rücken kehrend Rembrandt mit durchfurchtem verwittertem Gesicht, dann der feine van Dyck, der leidenschaftliche Velazquez, endlich die schlanke nervige Jünglingsgestalt Antonello's von Messina von schöner Wirkung. Die koloristische wie die technische Behandlung (eine Verbindung von Fresko mit Oel) dieser beiden großen Künstlergruppen ist in ihrer Art vortrefflich; energisch — im vollen Sonnenlichte gemalt — lösen sie sich wie zu wirklicher Gegenwart von der Wand ab, in ihren kräftigen Lokalfarben zu einem reichen harmonischen Ganzen zusammengestimmt. Nicht ganz so glücklich sind die thronenden Vertreter der Antike ausgefallen; in ihnen wiegt natürlich das ideale Element vor, doch fehlt es hier an der Einfachheit, an der Größe und Breite der Form. Dagegen sind die weiblichen Figuren wol gerathen und trotz ihres allegorischen Wesens von einer ausdrucksvollen und natürlichen Schönheit, welche ihre Bedeutung versinnlicht. Ebenso die nackte Kränze auswerfende Gestalt in ihrer jugendlichen Körperfülle, wenngleich dies Ueberspringen aus der Kunst in die Wirklichkeit, dem sie Ausdruck gibt, einen befremdenden Eindruck macht.

Allein die Komposition als Ganzes ist nicht ohne Grund getadelt worden. Sie ist eine merkwürdige Mischung von idealen und realen Gestalten; jene für sich in ihrem Heiligthum abgeschlossen, ohne lebendige Beziehung zu den Künstlergruppen, die sich zu ihren beiden Seiten ausbreiten, eine fremde stille Welt klassischer Figuren, eingekeilt in eine Gesellschaft festlich versammelter lebensfroher Menschen. In dieser äußerlichen Zusammenstellung ist das Nebeneinander beider sich fremden Gestaltenkreise ein ungelöstes Räthsel. Von dieser Seite betrachtet fehlt dem Werke der harmonische Guß, die Durchbildung der die verschiedenen Elemente eng verknüpfenden Phantasie. Eine Zwiespältigkeit, die sich auch in der Behandlung, in dem Gegensatz der Manieren verräth, in denen die beiden Theile gehalten sind. Doch so voll und lebendig ist die Wirkung, zu der die Künstlergruppen, die das eigentliche Bild ausmachen, hervortreten, daß sich von jenem Mangel leicht absehen läßt. Auch ist, indem von ihnen jeder Einzelne für sich ausgeprägt ist und sie doch alle in eine bald leiser, bald stärker ausgesprochene Beziehung zu einander gesetzt sind, mit der Bewegtheit des Lebens die Ruhe monumentaler Erscheinung glücklich verbunden.

Das Werk, 1841 nach einer Arbeit von vier Jahren vollendet, fand auch bei dem größeren Publikum volle Anerkennung. Daß es die großen Künstler der Vergangenheit in der malerischen Tracht ihrer Zeiten und in ihrer leiblichen Erscheinung dem wirklichen Leben näherte, ohne daß ihnen deshalb ein idealer Zug gefehlt hätte, das entsprach ebenso dem Sinn des Zeitalters, wie darin doch auch wieder das eigene Talent des Malers, eine vergangene Realität zu vergegenwärtigen, sich bewährt hatte. Zugleich aber bezeichnet es den Wendepunkt in seiner Anschauung und Thätigkeit. Die italienischen Studien waren doch nicht vergeblich gewesen, in seine Darstellungsweise mehr Breite und Styl gekommen. Wenn er von jeher, auch in der Schilderung des Furchtbaren, das beruhigende Maß der edlen Form und der künstlerischen Vollendung einhielt, so führte ihn nun die Größe jener Aufgabe und der Ernst seines unablässigen Strebens immer mehr zur idealen Anschauung über. Er wendete sich der religiösen Malerei zu. In der Darstellung ihrer der drangvollen Wirklichkeit entrückten Gestalten meinte er dem tieferen Bedürfniß genügen zu können, daß ihn nun einer höheren und reineren Kunst zutrieb. Um in der Luft und in dem Laude der großen Meister zu leben, um seinerseits die Anregungen zu erfahren, unter denen diese sich entwickelt und die Malerei zu ihrer höchsten

Blüte gebracht hatten, ging er 1843 aus eigenem Entschluß wieder nach Italien.*)

So ist es ihm denn auch in den Werken dieser Jahre und zwar schon seit 1842, ehe er sich noch näher mit der christlichen Mythe beschäftigte, um den einfachen aber vollendeten Ausdruck einer reinen und in's Ideale gestimmten Schönheit zu thun. Es sind die einfachsten Vorwürfe: die Kindheit des Pico von Mirandola, in Wahrheit nur eine schöne reichgekleidete italienische Frau mit einem nachdenklichen kleinen Knäblein; eine Familie römischer Landleute an der Peterskirche ruhend, lebensgroße Gestalten von natürlichem Adel, wie er jener Race noch eigen ist;**) die sogenannte „Vierge à la vigne", eine Madonna mit dem Christuskind und Joseph in einfach menschlicher Auffassung, alle drei vom Jahre 1842; letztere, von Baring in London erworben, ist bei einem Brande zu Grunde gegangen.***) Dann „Mutterfreuden", eine Art moderner Caritas, im Museum der Stadt Luxembourg;†) eine Herodias mit dem Haupte des Johannes und ihrer Dienerin (1843); „der kleine Bettler" zwischen den Knieen seiner Mutter, die einen Säugling an der Brust auf den Stufen einer Kirche sitzt, wieder eine römische Volksscene, in einem Rundbild mit lebensgroßen Figuren.††) Darstellungen ohne tieferen Inhalt, deren Schönheit der Erscheinung rein für sich wirken soll; man merkt ihnen eine besondere, eine vornehme Auffassung an, die es auf den Ausdruck stiller Größe abgesehen hat und in das einfache Dasein schöner Menschen eine gewisse Schwermuth und Tiefe legt. Selbst ganz harmlose, in eine anmuthige Sinnlichkeit spielende Motive behandelte er nun: ein junges nacktes Mädchen in einer Springbrunnenvase liegend (1844; bis 1865 in der Galerie Pourtalès) und ein anderes in leicht anschließendem Gewande, in Waldesdickicht sich schaukelnd (1845; im Museum von Nantes). Doch

*) Für kurze Zeit war er auch 1838 wieder dort gewesen, um geschichtliche Studien zu machen für vier Gemälde aus dem Zeitalter Karl's des Großen, die ihm für Versailles bestellt waren. Es wurde nur Eines fertig (1847): Karl's des Großen Uebergang über die Alpen. Doch war die Schilderung eines barbarischen Zeitalters und seiner rohen Kämpfe nicht Sache des Künstlers, so wenig wie diejenige eines unbedeutenden Zeitereignisses, die er 1827 im Auftrag der Regierung geliefert hatte: die Einnahme des Trocadero im spanischen Feldzuge von 1823 mit dem Herzog von Angoulême und den steif uniformirten Generälen der Restauration in der Mitte (ebenfalls in Versailles).

**) Beide gest. von Jules François.

***) Gest. von Jesi.

†) Gest. von Alph. François.

††) Gest. von Z. Prevost.

haben alle dieſe Werke einen abſichtlichen Zug, ſie laſſen die Innigkeit unbewußter Empfindung vermiſſen.

Da trat ein Ereigniß in ſein Leben, das ihn für immer von ſolchen Darſtellungen abbrachte. Im Jahre 1845 ſtarb ſeine Frau, an der er mit ſchwärmeriſcher Liebe gehangen hatte. Sie war für den ſtillen zurückgezogenen Mann, der nur wenige Freunde, aber von den Angeſehenſten ſeiner Zeit, bei ſich ſah, die Seele des Hauſes und des kleinen gewählten Kreiſes geweſen. Das kühle und verſchloſſene Weſen, das er ſtets vor der Welt und in der Geſellſchaft hatte, nahm nun noch mehr zu; von jeher mehr zu elegiſchen Stimmungen als zur Heiterkeit aufgelegt, ließ er ſich nun zu einer Melancholie gehen, die ihn nicht mehr verließ. Daher trieb es ihn auch ſeitdem in der Kunſt wieder zur Schilderung tief ſchmerzlicher Vorgänge und Empfindungen. Allein nicht mehr wie früher erregten nun die dramatiſchen Momente vor einer furchtbaren Entſcheidung ſein Intereſſe, ſondern die herben Gefühle großer Seelen, welche im Kampf gegen die brutale Gewalt roher Maſſen oder eines vernichtenden Mißgeſchicks ſchon unterlegen ſind. Die Werke, die in dieſer letzten Periode entſtanden, ſtehen keineswegs unter jenen, die ihn berühmt gemacht haben; ja, es ſind in ihnen maleriſche Eigenſchaften, die erſteren fehlen. Allein dieſe ſind inſofern von größerer Bedeutung, als in ihnen der Künſtler, von der Zeitſtrömung getragen, einem weſentlichen Zuge des allgemeinen Geiſtes Ausdruck gibt, während die anderen mehr die Spiegelbilder perſönlicher Stimmungen ſind.

Zunächſt gehören hierher einige hiſtoriſche Darſtellungen, die alſo nicht das Vorher oder Nachher bedeutſamer Vorgänge, ſondern die Empfindungen großer Menſchen bei dem tragiſchen Umſchlag ihres Lebens ſchildern. Napoleon in Fontainebleau, da er, eben auf dem Wege nach Paris, um an der Spitze ſeiner Tapferen den Eintritt der Stadt den Verbündeten ſtreitig zu machen, die Nachricht von der ſchon vollzogenen Kapitulation empfangen (1845; Muſeum von Leipzig): der gebrochene Held, ermüdet auf einen Stuhl geſunken, wie er nun ſein ganzes Werk zertrümmert und in eine gebrochene Zukunft ſieht, während doch in den ſcharfen düſtern Zügen noch Etwas von der alten Größe und Kraft drohend aufleuchtet.*)

*) Geſt. von Jules François; in Aquatinta von A. Monceau. Delaroche nahm zum Theil ſeinen eigenen Kopf zum Modell, der mit Napoleon eine gewiſſe Aehnlichkeit zeigt. Der große Kaiſer intereſſirte ihn überhaupt lebhaft: ſo hatte er ihn ſchon einmal in ſeinem Arbeitskabinet (Knieſtück, geſt. von Ariſtide Louis) einfach portraitartig dar-

Dann Marie Antoinette, wie ſie eben, nachdem ihr das Todesurtheil verkündet iſt, aus dem Revolutionstribunal kommt. Noch immer die ſtolze Frau, welche ihr unerhörtes Leiden, wenn es auch in ihrem raſch gealterten ſchönen Kopfe tiefe Spuren zurückgelaſſen hat, gefaßt und vornehm trägt. Der Adel ihrer Erſcheinung, die leidensvolle Ruhe ihres Weſens wird noch erhöht durch den Kontraſt mit den niederen Empfindungen und der fanatiſchen Leidenſchaftlichkeit der ſie umgebenden Volksgruppen; endlich das Ergreifende des Momentes durch die doppelte Beleuchtung geſteigert, indem auf das Tribunal im Hintergrund das röthliche Licht einer Lampe, auf die Königin aber der erſte fahle Schein des anbrechenden Tages fällt (lebensgroße Figuren; 1852; im Beſitz des Grafen Hunolſtein).*) Endlich das Bild, das neben dem Herzog von Guiſe für ſein Meiſterwerk in der hiſtoriſchen Gattung gilt und an dem er zehn Jahre (1836–46) ge-

geſtellt. Später, im Jahre 1848 malte er als Gegenſtück zum „Napoleon in Fontainebleau“ den kühnen Eroberer am Beginn ſeiner Laufbahn: wie er auf einen Maultiere, das ein Treiber führt, über den Bernard reitet, gedankenvoll hinausſchauend, wie wenn er in ſeine große Zukunft ſähe (geſt. von Jules François, in Schabmanier von Gautier). Beide Male ſind die Situation, die Geſtalt, der Ausdruck und Kopf des Kaiſers ſo viel wie möglich der Realität genähert, unterſchieden darin von der idealiſirenden Auffaſſung Davids in ſeinen Kaiſerbildern (vergl. S. 81). Phantaſtiſcher dagegen iſt der unter ſchwerem Wolkenhimmel auf den ſteilen Felſen von St. Helena ſitzende Napoleon vom Jahre 1852 (Skizze, im Beſitz der Königin von England).

*) Geſt. von Alph. François. Auch diesmal hielt ſich Delaroche genau an die Wirklichkeit, wie er denn einen Bericht des Moniteur ſeiner Darſtellung zu Grunde legte. Bezeichnend iſt, was er eben mit Bezug auf ſeine reale Auffaſſung einem Freunde ſchreibt „Je puis me tromper, mais dans un sujet tel que celui-ci, dont l'action s'est en quelque sorte, passée hier, son idéalité, sa vraie poésie, c'est la verité. Ainsi, en bonne conscience, je ne puis me reprocher d'avoir fait la reine trop engraissée, car cela est strictement vrai, pas plus que je ne regretterai de l'avoir mise tête nue, ce qui est historique..... Il faut que le spectateur qui arrive indifférent, croie tout d'abord à ce qu'il voit, si vous voulez l'émonvoir profondément.“ —

Das Schickſal der königlichen Familie unter der Revolution beſchäftigte Delaroche in ſeinen letzten Jahren noch öfters. So fanden ſich in ſeinem Nachlaß drei Zeichnungen, wovon die erſte die gewaltſame Trennung der Mme. Eliſabeth, Schweſter des Königs, von der Familie deſſelben, die zweite ihre Abführung zum Tode aus dem Gefängniß, die dritte Marie Antoinette in der Conciergerie darſtellte: namentlich die letztere durch ihre durchaus realiſtiſche Auffaſſung merkwürdig. Die Königin, in ſchlechter Stube auf einem ärmlichen Bette liegend, iſt gedankenvoll aufgerichtet, über den Bettſchirm ſchaut ein Revolutionsmann wachſam herüber, während ein anderer hinter demſelben, auf einem Stuhl an die Wand gelehnt, zu ſchlafen ſcheint. — Zu den hiſtoriſchen Bildern dieſer Periode gehört noch: Beatrice Cenci mit der Mutter des von ihnen ermordeten Gatten von Nonnen zum Tode geleitet. Auch dies Bild in unheimlicher Doppelbeleuchtung (1855; geſt. in Schabmanier von E. Girardet).

arbeitet hat: die Girondiſten im Gefängniſſe, in dem Augenblick, da ſie zur Hinrichtung abgerufen werden (im Beſitz des H. Benoit Fould). Die Einen mit gefaßter Ruhe und Ergebung, die Anderen mit gehobener Stimmung, alle aber gleich muthig und bereit, ihren letzten Gang zu thun; unter ihnen hervorragend zeigt Vergniaud aufmunternd auf den Leichnam Valazé's, der im Hintergrunde fortgetragen wird.*) Allein hier iſt doch die Situation zu unbeſtimmt ausgeſprochen und zu loſe das die Perſonen verknüpfende Band. Die Geſtalten, ihren verſchiedenen Empfindungen, öfters mit treffender Wahrheit des Ausdrucks, hingegeben und zu individuellen Charakteren ausgeprägt, ſind wol zu Gruppen verbunden, aber wie der Inhalt, der ſie bewegt, doch wieder Jeden für ſich beſchäftigt und nicht zu gemeinſamem Handeln heraustritt, ſo fehlt es am geſchloſſenen Aufbau und an der klaren Verſinnlichung des Vorgangs. Auch ſieht man nicht, was die Bewegtheit ſoll, mit der Mehrere, die Hände emporſtreckend, ihrer inneren Erregung Ausdruck geben. Es iſt ein leidender Zuſtand, worin ſich Alle befinden; ſie ſind daran, ihr ſchweres Schickſal zu erdulden, ohne mehr dagegen ankämpfen zu können, und ſo iſt es nur die Verwandtſchaft ihrer perſönlichen Gefühle, die ſie äußerlich zuſammenbringt. Und das iſt überhaupt in dieſen Bildern der letzten Periode: ſie ſchildern einen Zuſtand des Leidens, eine in das Lyriſche übergreifende Stimmung, die ſich einem unſeligen Ausgang mit gefaßter Seele ergibt, aber den Konflikt ſchon hinter ſich und daher auf den Kampf verzichtet hat. Daß aber ſolche Empfindungen, die ſich in die Innerlichkeit des Gemüthslebens zurückziehen, nur annähernd von der Malerei vergegenwärtigen laſſen, haben wir ſchon bei Ary Scheffer geſehen: wenn freilich auch Delaroche darin bildlicher iſt, daß er immer den Anlaß, die äußere Situation näher kennzeichnet.

Was jedoch dieſe Werke vor den früheren auszeichnet, iſt die maleriſche Behandlung, das Verſtändniß des Helldunkels und der Geſammtwirkung. Die Härte, womit in jenen die Lokalfarben nebeneinander ſtehen, die Gegenſätze von Weiß und Schwarz, die öfters vorkommen, ſind hier überwunden, die Figuren nun in einen weichen Ton mehr eingehüllt, namentlich in der geſchloſſenen Beleuchtung der „Girondiſten" das Licht in die Schatten fein abgeſtuft. Ueberhaupt iſt nun die Seele des Vorgangs auch in der koloriſtiſchen Stimmung, in dem Spiel von Licht und Schatten verſinnlicht. Ja, Delaroche geht nun gerade nach dieſer Seite bisweilen zu weit, wie

*) Geſt. in Aqualinta von E. Girardet in der Größe des Originals.

denn in der Marie Antoinette der Kontrast der doppelten Beleuchtung ein gesuchter und raffinirter Effekt ist und so der Größe des einfachen Gegensatzes, der im Stoffe selber liegt, Abbruch thut.

Mehr aber noch als diese historischen Vorwürfe beschäftigten ihn bestimmte Momente aus dem christlichen Mythenkreise, mit denen er sich seit dem Tode seiner Gattin trug, namentlich die Leidensgeschichte der Maria. Er hielt sich nicht streng an die evangelische Erzählung, sondern vergegenwärtigte sich aus seiner eigenen Empfindung heraus die letzten Schmerzenstage der Mutter Jesu in ihren bittersten Momenten. Von 1851 an bis zu seinem Tode arbeitete er an einem Cyclus von Gemälden (in kleinen Figuren), worin er dergestalt der Betrübniß seines eigenen Gemüths in dem größeren Spiegelbilde eines namenlosen, auf eine ganze Welt sich vererbenden Schmerzes einen tieferen Ausdruck verlieh. Zuerst entstand das Begräbniß Christi (1852, im Besitz des Grafen Hunolstein);*) dann Maria am Kreuzigungstage mit den heiligen Frauen in ärmlichem Gemach, an dessen kleinem Fenster, wie man an den Speeren der Soldaten und der Tafel I. N. R. I. sieht, der unheilvolle Zug nach der Richtstätte eben vorüberkömmt;**) Maria auf dem Heimweg von Golgatha, wie sie, auf Magdalena und Johannes gestützt, zwischen altem Gemäuer mühsam der Thüre ihres Hauses zuwankt, beide 1856 nahezu vollendet, und endlich Maria in Betrachtung vor der Dornenkrone bei fahlem Lampenschein,***) ein Bild, woran er eben die letzte Hand legte, als ihn der Tod von der Arbeit abrief. Keines dieser Werke bewegt sich in der gewöhnlichen Vorstellungsweise der christlichen Malerei, keines zeigt die typischen Charaktere ihres Mythenkreises. Sie schildern den unsäglichen aber einfach menschlichen Schmerz der von einem entsetzlichen Schicksal Getroffenen. Nur an der großen Art, wie diese Menschen der Verzweiflung sich hingeben, an der unheimlichen und mysteriösen Stimmung, welche aus der Anordnung sowol als der Beleuchtung mit eindringlicher Kraft zum Beschauer spricht, fühlt man, daß hier ein unendliches weithin tragendes Unglück über ein bedeutsames Geschlecht hereingebrochen ist. Auch die ideale Gewandung und die Tiefe des Ausdrucks zeigen an, daß wir es hier mit Personen und Dingen zu thun haben, die über das gewöhnliche Dasein

*) Gest. von Henriquel Dupont.

**) Gest. in Schabmanier von E. Girardet; nach dem Tode Delaroche's um 41,000 Francs von G. von Eichthal erstanden.

***) Beide gest. in Schabmanier von E. Girardet.

hinausragen und über ihr Zeitalter im Andenken der folgenden fortleben. Dennoch hat die Erſcheinung dieſer Menſchen, die Verſinnlichung ihrer Empfindungen das Gepräge der Wirklichkeit. So, können wir uns vorſtellen, hat Maria gelitten, wenn ſie mehr als ein gewöhnliches Weib war, ſo vergingen in gemeinſamem Jammer den h. Frauen und den Jüngern Petrus und Johannes die letzten ſchweren Tage, wenn ſie zwar von niederem Stande, aber edle Naturen waren.*) Auch hier alſo das Ineinander von realer und idealer Auffaſſung, das Delaroche kennzeichnet. Doch auch hier, ſo muß man bei unbefangener Betrachtung zugeſtehen, mehr ein Schwanken zwiſchen beiden Weiſen, als ein voller Einklang; zu ſchroff tritt oft die natürliche Heftigkeit des Gefühls hervor, während andrerſeits die Größe und Würde der Erſcheinung in's Pathetiſche und Anſpruchsvolle ſpielt.

Das Erſtere aber iſt namentlich der Fall mit den beiden bekannten Darſtellungen: Maria am Fuße des Kreuzes (im Muſeum von Lüttich) und Jeſus mit dem Kelche im Oelgarten, die in dieſelbe Zeit fallen.**) In beiden überſchlägt ſich die Gewalt des Ausdrucks und verzerrt faſt die Geſichtszüge, ſo daß der Formenadel, den beide Köpfe haben ſollen, wieder verloren geht. Auch in dieſen Gemälden iſt es darauf abgeſehen, die Seelenſtimmung der Perſonen durch eine beſondere Beleuchtung noch ausdrücklicher hervorzuheben, und wieder geht Delaroche bis an die Grenze, wo der maleriſche Schein für ſich zum ſelbſtändigen Reiz wird. Aehnlich iſt es mit der „jungen Märtyrerin zu Docletian's Zeiten" (lebensgroß, 1855),***) die in Frankreich ſelbſt bei den ſtrengen Kritikern entſchiedenen Beifall gefunden hat. Auf der Tiber ſchwebt, die untere Hälfte verhüllt von den Wellen, der Körper des ſchönen jungen Mädchens mit gebundenen auf dem Leib ruhenden Händen. Schon iſt die Sonne untergegangen; der dunkle Himmel hüllt den landſchaftlichen Hintergrund und zwei Figuren, die vom Ufer aus den Leichnam bemerken, in ſeine ahnungsvollen Schatten. Aber wie verſöhnt leuchtet aus dieſer Dämmerung der durch ſeine Glorie und aus ſich ſelber leuchtende Kopf und Oberkörper der Todten, wie wenn

*) Das fünfte dieſer Bilderreihe iſt nicht fertig geworden: es ſtellt Maria dar, wie ſie ohnmächtig in die Arme ihrer Frauen ſinkt, in demſelben niederen kahlen Gemache, aus deſſen Fenſter ſie (auf dem zweiten jener Gemälde) Jeſum zum Tode hat vorüberziehen ſehen. Geſt. von Girardet in Schabmanier, nach einer Zeichnung.

**) Beide geſt. von Jules François.

***) Geſt. in Schabmanier von H. Eichens. Das Bild iſt nach dem Tode Delaroche's um 36,000 Fr. in den Beſitz G. von Eichthals gekommen; eine Wiederholung ehedem in der Kunſthandlung Goupil.

Das Begräbniß Chriſti. Von **Paul Delaroche.**

ſie zu einem überirdiſchen Leben wiedererwachte. Hier iſt der religiöſe Inhalt in der maleriſchen Stimmung, die mit dem Zauber poetiſcher Erſcheinung auf den Beſchauer wirken will, durchaus aufgegangen. Für uns Deutſche freilich iſt der Mangel an naiver Schönheit und Empfindung, das Moderne und Effektvolle der Darſtellung zu fühlbar, als daß wir an dem Bilde daſſelbe Gefallen finden könnten, wie die Franzoſen.*)

Noch entſtanden in den letzten Lebensjahren des Künſtlers einige tüchtige Portraits: des Fürſten A. Czartoryski, des Bankiers Emile Pereire und von Thiers. Daß Delaroche für das Bildniß eine ungewöhnliche Begabung hatte, läßt ſich denken. Die Gewiſſenhaftigkeit, womit er der Realität von Außen wie in ihrer Tiefe beizukommen ſuchte, ſein Talent, in eine durchbildete Form das innere Leben herauszuführen, der Ernſt der Auffaſſung endlich, der ſich jede Einmiſchung willkürlicher Einfälle verſagte: das Alles befähigte ihn, die Natur einer entſchiedenen Perſönlichkeit in ihrer geſammelten Kraft zu faſſen. Auch war es ihm ſelber angelegen, an den bedeutenden Männern ſeiner Zeit, und zwar von den verſchiedenſten Berufsklaſſen, ſeine Kunſt zu erproben, ſo daß er wol auch den einen und anderen aus freien Stücken malte und dann das Bild zum Geſchenk machte. Er portraitirte Staatsmänner, wie Guizot**) und Thiers, Künſtler, wie H. Vernet und den Stecher Henriquel Dupont,***) den Poeten Lamartine, in Rémuſat den denkenden Kopf, den großen Finanzmann Pereire, einen hervorragenden Induſtriellen in Schneider, aus der vornehmen Welt Männer wie den Herzog von Noailles und den Fürſten Czartoryski, die auch perſönlich bedeutend ſind, endlich Pabſt Gregor XVI., wo freilich der Mönchskopf mit den Schlemmerzügen den Ausdruck geiſtiger Bedeutung weniger aufkommen ließ (in Verſailles).†) Immer gibt er mit gediegener Behandlung das Individuum in ſeiner vollen Realität; er faßt es von

*) Altbibliſche Stoffe hat Delaroche ſelten behandelt. Doch iſt ein Bild aus dieſem Kreiſe, das auch bei uns durch den vorzüglichen Stich von Henriquel Dupont bekannt iſt, wie die übrigen erſt nach ſeinem Tode ausgeſtellt, ſehr beifällig aufgenommen worden; die Ausſetzung des kleinen Moſes auf dem Nil, wobei ſeine Schweſter, eine anmuthige Geſtalt von orientaliſchem Typus im erſten Jugendalter, halb im Schilf verſteckt, beobachtet, was nun weiter vorgehen wird (1833, lebensgroße Figuren, im Beſitz der Baronin James Rothſchild). Der altteſtamentliche Gegenſtand iſt als dankbares Motiv zu einer reizvollen Erſcheinung ebenfalls rein maleriſch behandelt, und zwar diesmal mit einer bei Delaroche ſeltenen Helle und Lagigkeit des Kolorits.

**) Geſt. von Calamatta.

***) Geſt. von Ariſtide Louis.

†) Geſt. von Henriquel Dupont.

ſeiner tüchtigen Seite, nicht gerade zu einer ſchlagenden Wirkung, welche ſeinen Charakter in erregter Weiſe offenbarte, ſondern in ſeiner einfachen, das innere Weſen ruhig und feſt in ſich ſchließenden Erſcheinung. Nur iſt die Emſigkeit, die Mühe der Vollendung bisweilen allzu fühlbar. Sehr lebendig und geiſtreich ausgeführt ſind die Bleiſtiftzeichnungen (Lamartine, H. Vernet, H. Dupont), in denen er die Perſönlichkeit raſcher und nicht minder feſthielt, als in ſeinen Oelgemälden.

Die Revolution von 1848 trieb den Künſtler noch tiefer in ſeine Einſamkeit und ſeine melancholiſchen Stimmungen. Seine hervorragende Stellung zwar legte ihm die Pflicht auf, ſich der Kunſt und ſeiner Berufsgenoſſen, die beide unter der Gährung der Dinge litten, anzunehmen und ihre Intereſſen bei der neuen Regierung zu vertreten. Ueberall ſollte er helfen, nach allen Seiten vermitteln und von edlem Charakter, wie er war, unterzog er ſich uneigennützig, indem er alle ihm ſelber angebotenen Arbeiten ablehnte, dieſen widerwärtigen Geſchäften. Allein er empfand es ſchmerzlich, wie nun alle Kultur und Kunſt in Frage geſtellt war; er fühlte ſich tief entmuthigt und meinte, ſeine Zeit ſei um, wie nach der Bewegung von 1830 die der Gros und Gérard um war.*) Als ſich dann die Wogen des öffentlichen Lebens beruhigten, da kam auch ihm wieder mit den beſſeren Tagen Luſt und Liebe zur Arbeit. Wir haben geſehen, wie er ſich dann faſt ausſchließlich der Darſtellung eines großen Leidens widmete und wie ihm hierfür endlich die Schmerzen der Maria als der höchſte Ausdruck erſchienen. Allein wenn er auch für ſeine Freunde und Bekannte noch immer offenes Haus hielt, ſo verſchloß er doch den Künſtler und ſeine neuen Werke in die Stille des Ateliers, wo nur wenige Vertraute Zutritt hatten. Seltſam, wie der Mann, der von Allen den

*) Folgende Briefſtelle (von Delaborde mitgetheilt) aus dem Jahre 1818 läßt uns einen Blick thun in das Innere des Menſchen, wie des Künſtlers während des letzten Jahrzehnts ſeines Lebens. „L'art est perdu pour long-temps en France, et si le gouvernement actuel m'offrait des travaux (wie das bald darauf wirklich und in ausgedehntem Maße geſchah) je suis dans une position à les refuser, par sympathie pour les misères de mes camarades. Si j'avais l'âme moins inquiète, si j'étais capable de m'absorber au milieu de ces émotions révolutionnaires, si enfin j'entrevoyais la possibilité de produire... Mais vous me connaissez, mon ami, et vous savez depuis long-temps avec quelle ardeur j'accepte tout ce qui peut briser le coeur. Trouverai-je assez d'indifférence aujourd'hui pour travailler avec fruit? Depuis bientôt trois ans j'ai beaucoup souffert, et ma douleur n'a pas augmenté mon energie."

größten Erfolg gehabt, ſchließlich auf den Beifall des Publikums ganz verzichtete.*)

Wie es kam, daß Delaroche, obwohl er an Eigenthümlichkeit und natürlicher Begabung hinter Delacroix ſowol als Ingres zurückblieb, vor allen ſeinen Zeitgenoſſen zu ſo großem Anſehen gelangte, hat ſich uns ſchon im Verlauf der Darſtellung ergeben. Er hat, um es kurz zu wiederholen, der in ſeiner Zeit wirkſamen Geiſtesrichtung einen deutlich ausgeprägten und dem äſthetiſchen Bedürfniß der Gebildeten durchaus entſprechenden Ausdruck verliehen. Und zwar der Form wie dem Inhalt nach. Jenes durch das Maß und ſeine die Gegenſätze vermittelnde Beſtimmtheit der Darſtellung; dieſes durch die Behandlung großer Wechſelfälle der Geſchichte, worin das Schickſal eines hervorragenden Individuums zugleich die Erfüllung einer welthiſtoriſchen Bewegung iſt.

Damit hat er in der Malerei vollzogen, was Andere namhafte Talente auf anderen Gebieten des Geiſtes gethan haben. Allein was ihn auf ſeinem Felde bedeutender erſcheinen ließ, das war, daß er eine neue Welt, die der Geſchichte ſeiner Kunſt vollſtändig gewonnen zu haben ſchien. Von den mythiſchen und den klaſſiſchen Stoffen hatte ſich faſt ausſchließlich das ſogenannte hiſtoriſche Gemälde bis in die neueſte Zeit genährt; an ihre Stelle, die ſich für das Bewußtſein der Zeit ausgelebt hatten, ſchien nun durch Delaroche die Realität der Geſchichte zu treten, und nicht blos die äußere, ſondern eine ſolche, die von der Seele des Weltlaufs und großer Menſchenleben bewegt war. Freilich war, wie wir geſehen, dieſe

*) Die bedeutenden Werke von Delaroche ſind ſämmtlich ſchon angeführt. Noch bleiben zu erwähnen: Kinder vom Sturm überraſcht (1825, geſt. in Aquatinta von J. W. Reynolds); Tod des Agoſtino Caracci; Galilei in ſeinem Studirzimmer, in einen Folianten vertieft (1834); Engelskopf in der Weiſe der Florentiner (nach den Zügen ſeiner Gattin, 1835; geſt. von A. Blanchard, auch von F. Girard in Schabmanier); die Sieger der Baſtille vor dem Rathhauſe (1839; 1830 von der proviſoriſchen Regierung beſtellt, ſeit ſeiner Ablieferung in den Berathskammern des Stadthauſes, geſt. in Aquatinta von A. Jazet); Chriſtus mit den ſchlafenden Jüngern in Gethſemane (1846); Chriſtus, die Hoffnung und Stütze der Leidenden (1851, Skizze); letzte Kommunion der Maria Stuart (1853, Skizze); Flucht nach Aegypten (1853, Skizze); italieniſche Mutter mit ihrem Kinde (1854); die Portraits des Baron Mallet und des Grafen Pourtalès. Endlich noch die Zeichnungen: Schiffbruchſcene (1846), Chriſtus ſein Kreuz tragend (1853), Gefangennahme Chriſti (1853), die Jungfrau mit dem Chriſtuskinde (1856).

Errungenschaft nicht von Dauer. Aber indem sich der Maler seinerseits nun der evangelischen Geschichte zuwandte, faßte er auch diese rein menschlich und ihre Katastrophe als ein tief gemüthliches Leiden von allgemeinem Interesse, als ein solches, wie es die moderne Zeit so gerne zum Gegenstande ihrer Betrachtung macht.

Immerhin aber, wie sehr auch die französischen Kritiker die Schöpfungen seiner letzten Zeit hervorheben mögen, beruht seine Bedeutung auf jenen Werken der ersten Periode. In ihnen zeigt sich vornehmlich seine innere Verwandtschaft mit anderen hervorragenden Männern der Zeit. Sein Geschichtsbild verhält sich zu dem romantischen, wie ungefähr die Geschichtsschreibung Augustin Thierry's zu der Barante's. Beide, Thierry und Delaroche, vernachlässigen keineswegs die „Lokalfarbe", das äußere Gewand der Zeiten, sie wissen es so gut zu treffen, wie irgend ein Romantiker; aber sie dämpfen es ab, um in künstlerischer Abrundung die Personen und Vorgänge selber und in ihnen das Triebwerk des geschichtlichen Lebens hervortreten zu lassen. Thierry allerdings ist der überlegene Geist, der den Stoff der äußeren Realität durchaus beherrscht und nur als Mittel gebraucht, während der Maler mit befangenerer Anschauung nicht selten allzu großes Gewicht darauf legt. Beide aber streben, wenn auch der Historiker natürlich anders als der Maler, nach einem klaren Gleichmaß zwischen Erscheinung und Inhalt.

Dieses Streben nach Gleichmaß war es auch, was Delaroche trieb, in seiner Darstellung die romantische mit der idealen Kunstweise zu vermitteln. Hierin berührte er sich mit den Poeten C. Delavigne und A. de Vigny. Indeß mit Diesem noch mehr als mit Jenem, wiewol er öfters gerade mit Letzterem ist verglichen worden. Delavigne, der von der klassischen Weise herkam, konnte sich nur langsam und schwer von ihr losmachen; die dramatischen Schulregeln der Racine und Corneille sind ihm lange nachgegangen. Als er in seinen späteren Stücken zu bewegterer Handlung, spannenden Konflikten und zur farbigen Schilderung romantischer Zeiten fortschritt, kam er doch weder über das deklamatorische Pathos jener Schule noch über die typische Allgemeinheit ihrer Charaktere hinaus. Worin er Delaroche verwandt ist, das ist die Geschicklichkeit der Inscenesetzung, das Klare und Maßvolle der Darstellung, die immer elegante und sorgsam ausgearbeitete Ausdrucksweise. Auch darin gleichen sie sich, daß Beide, ohne etwas Hinreißendes zu haben, doch durch ihre vermittelnde Stellung wie durch jene Sauberkeit der Ausführung in der Gunst

des gebildeten Bürgerthums ſtanden. Sie waren zudem Freunde und nicht ohne direkte Einwirkung auf einander, wie ſich denn der Poet an den Kindern Eduards des Malers zu einem Drama inſpirirte. — Tiefer geht die Verwandtſchaft mit A. de Vigny, der wie Delaroche der romantiſchen Schule näher ſtand. Was beide von vorherein gemein haben, iſt das Streben nach Realität der Darſtellung; aber nach einer ſolchen, welche über die äußere Erſcheinung hinaus den inneren Charakter großer Menſchen unter dem Einfluß mächtiger Leidenſchaften und der ihre Zeit bewegenden Konflikte erfaßt.*) Doch auch ihre Empfindungsweiſe, ihre gemüthliche Auffaſſung des Lebens bietet gemeinſame Züge. Beide ſchildern mit Vorliebe das Schickſal ungewöhnlicher Individuen, wobei ſie unter dem Druck eines tiefen Leidens zu Grunde gehen — Vigny beſonders gerne den Dichter in dem vernichtenden Kampf mit der Geſellſchaft und ihren materiellen Intereſſen; — ſie gefallen ſich in der tief eingreifenden aber wieder maßvoll eingehaltenen Zeichnung eines untröſtlichen Schmerzes. Und auch Delaroche ſucht hierbei öfters, was Vigny vor Allem angelegen iſt, in den Wechſelfällen großer Perſönlichkeiten zugleich eine tiefere Idee von allgemeiner Bedeutung zu verſinnlichen. Andrerſeits haben ſich beide auf den künſtleriſchen Ausdruck des Charakters und der Menſchen vergangener Epochen trefflich verſtanden. Endlich iſt auch dies Beiden eigen, daß ſie unabläſſig das höchſte Ziel vor Augen haben und kein Erzeugniß aus den Händen laſſen, das nicht ſo weit als ihnen möglich vollendet iſt.

Nicht wenig hat gerade dieſes unermüdliche Streben nach immer größerer Vollendung zum Erfolg des Künſtlers beigetragen. Ein Ingres und Delacroix waren gleich mit der ganzen urſprünglichen Fülle ihres Talentes hervorgetreten, das ſich dann Jahre lang auf gleicher Höhe erhielt;

*) Was man von dramatiſchen Kunſtwerken will, ſchreibt V. einmal: „c'est le spectacle philosophique de l'homme profondément travaillé par les passions de son caractère et de son temps; c'est donc la vérité de cet homme et de ce temps; mais tous deux élevés à une puissance supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces.“ Oeuvres, Paris 1838, Tom. I. p. 13. Im Gegenſatz aber zum klaſſiſchen Drama formulirt er wie folgt die Aufgabe des modernen Dramatikers: „Il créera l'homme, non comme espèce, mais comme individu, seul moyen d'intéresser à l'humanité; il laissera ses créatures vivre de leur propre vie, et jettera seulement dans leurs coeurs ces germes de passions par où se préparent les grands événemens; puis, lorsque l'heure en sera venue ...., il montrera la destinée enveloppant ses victimes dans des noeuds aussi larges, aussi multipliés, aussi inextricables que ceux où se tordent Laocoon et ses deux fils.“ Oeuvres, Tom VI, p. XVIII

so erregten ihre späteren Leistungen beim größeren Publikum immer nur das gleiche Interesse, selten ein anderes oder tiefer greifendes. Delaroche aber zeigte fast mit jedem neuen Werke einen Fortschritt seiner Kunstweise zu höherer Meisterschaft. Immer arbeitete er mit einer Besonnenheit, welche die Einbildungskraft auf Schritt und Tritt begleitete, mit einem Bewußtsein, das sowol den Geistesrichtungen der Zeit als den Bedingungen der modernen Kunst bis in ihre geheimsten Fäden nachspürte. Er ersetzte auf diese Weise, was ihm an instinktiver Naturmacht der Phantasie und an naiver Tiefe der Empfindung abging.

Denn kein Zweifel, daß es ihm daran fehlte. Wol schon aus der bisherigen Darstellung hat sich dem Leser ergeben, daß der Künstler von seinen Zeitgenossen überschätzt worden. Allen seinen Werken mangelt, um es kurz zusammenzufassen, der packende Zug einer schöpferischen Anschauung, das unmittelbar Lebendige, das Ursprüngliche des die Natur mit genialem Griff erfassenden Talentes. Man fühlt bald die Kühle dieser mit allen Mitteln arbeitenden Einbildungskraft und die Mühe der Vollendung. Etwas Lebloses kommt so in die sorgfältig studirten, mit aller Kunst ausgeführten Gestalten, in ihre überlegte Anordnung. Kaum eine Bewegung hat den freien Wurf, das Instinktive und Momentane der naiv aus sich selber wirkenden Natur. So ist auch das Kolorit meistens mager, abgedämpft — der Hemicycle macht eine Ausnahme, — nicht frank und voll, nicht erwärmt von jener Gluth und Tiefe, worin das innen gährende Leben wiederzittert; bisweilen sogar matt, wie wenn es die Frische des natürlichen Farbenscheins absichtlich abstreifte. Ohne Energie, ohne Charakter und Frische ist endlich auch der Vortrag. Man muß es wiederholen: nicht seinen künstlerischen Fähigkeiten allein hatte Delaroche seinen großen Erfolg zu verdanken. Seine Intelligenz, und wenn ich so sagen darf, seine literarische Anschauungsweise thaten dazu mindestens ebenso viel, und zwar in einer Form, welche neben der malerischen Phantasie herging, ohne sich ihr unterzuordnen. —

Seine Eigenschaften, namentlich aber seine vermittelnde Stellung zwischen den verschiedenen Kunstweisen befähigten den Künstler eine große Schule zu bilden. Wie es früher mit David gewesen, so zog nun auch sein Ruf selbst aus fremden Ländern die jungen Künstler herbei. Keiner verstand so wie er den praktischen Unterricht in bestimmte Principien zu fassen und mit klaren einleuchtenden Erörterungen zu begleiten. Seine eigene Kunstweise freilich, in einem fortwährenden Bildungsprozeß begriffen

und ohne Styleigenthümlichkeit, ohne bestimmt ausgeprägten Charakter ließ sich nicht überliefern. Die Zersplitterung der Form wie dem Inhalt nach, welche die neueste Phase der französischen Malerei kennzeichnet, kommt schon in der Verschiedenheit der Richtungen zu Tage, welche seine Schüler eingeschlagen. Aber sie zeigen gemeinsame Merkmale, die auch der Kunst heutigen Tages noch zu Gute kommen: eine sorgsame Durchbildung der künstlerischen Erscheinung nach der Natur und ein besonnenes Verwenden aller Mittel der Darstellung zu einer maßvollen und ansprechenden Wirkung, welche den meist interessanten Inhalt der modernen Anschauung nahebringt. Und so sind namhafte Meister der neuesten Zeit: die Gerôme, Hamon, Hébert, Gendron, Jalabert, Landelle, Antigna, Ed. Frère, Erm. Hedouin, aus jener Schule hervorgegangen. Daß in dieser freilich der Einfluß einer energischen und durchgreifenden Kraft, wie sie Ingres hatte, fehlte, das zeigte sich auch äußerlich an dem ausgelassenen tollen Treiben der Schüler, wodurch Delaroche sich endlich gezwungen sah die Schule zu schließen. Er war der letzte Mittelpunkt, um den sich die Mehrzahl tüchtiger junger Kräfte sammelte, der aber nicht mehr im Stande war, die auseinanderstrebenden individuellen Talente und Neigungen des neuen Geschlechtes einem gemeinsamen Ziele entgegenzuleiten. So bildet er das letzte große Glied in der Entwicklung der modernen französischen Malerei, den Endpunkt der Hauptperiode, in der sie einen geschlossenen Gang nahm. Die neue und geringere Zeit, welche seitdem entschieden eingetreten, setzt an die Stelle hervorragender Meister und Führer von Schulen die Masse der kleineren Talente, welche den durch jene mächtig angewachsenen Strom der Kunst durch hundert Kanäle in alle Gebiete leiten. Doch ehe wir zu diesen übergehen, haben wir uns noch mit einer großen Kraft zu beschäftigen, welche jenen Führern ebenbürtig zur Seite steht. Näher bildet sie zu Delaroche die Ergänzung, indem sie in der Gegenwart selber noch eine ächte malerische Schönheit entdeckt und in den geläuterten Schein der Kunst erhebt.

Viertes Kapitel.

L. Robert. Das Sittenbild des italieniſchen Volkslebens in ſtylvoller Auffaſſung.

1.

Leopold Robert.

In der Künſtlergruppe, mit welcher ſich das gegenwärtige Buch beſchäftigt, nimmt Leopold Robert einen abgeſonderten Platz für ſich ein.*) In ihm ſind ihre gemeinſamen Charakterzüge, die Vermittlung der Gegenſätze des Klaſſiſchen und Romantiſchen ſowie die Richtung auf die geſchichtliche Malerei, weniger beſtimmt ausgeſprochen. Er hat ſein Leben lang dem Kampf jener beiden Schulen ferngeſtanden, und als dann mit den dreißiger Jahren die Spannung nachließ und die Geſchichtsmalerei auf Vereinigung der beiden Kunſtweiſen ausging, auch an dieſen neuen Beſtrebungen keinen Antheil genommen. Allein wir werden ſehen, wie ſich dieſe Vereinigung, welche Delaroche mit Ueberlegung anſtrebte, in ihm unabſichtlich und unbewußt vollzog. Darin berührt er ſich mit H. Vernet, von dem er ſich aber durch die Anſtrengung, mit der er arbeitete, und das hohe Ziel, das er vor Augen hatte, wieder unterſcheidet, wogegen er in dieſen beiden Beziehungen mit Delaroche verwandt iſt. Andrerſeits nähert ſich die Auffaſſung, mit der er ein Stück realer Gegenwart über die kleine Welt des Sittenbildes hinaus zu ſtylvoller Erſcheinung brachte, der geſchichtlichen Anſchauung. Dies ſowie die hervorragende Stellung, die er ſich in der modernen Kunſt errungen hat, ſichert ihm ſeinen Platz neben den Führern der verſchiedenen Richtungen. Daher faſſe ich ihn und die Künſtler, die nach ſeinen Vorgang denſelben Gegenſtand und in ähnlichem

*) Vergl. Léopold Robert, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance par F. Feuillet de Conches, 2e édition, Paris 1854.

Sinne behandelt haben, noch in dieſes Buch und nicht in das nächſte, das unter Anderem die mannigfaltigen Gattungen der Genremalerei betrachtet. So bildet für uns L. Robert den Uebergang von der hiſtoriſchen Kunſt zu der letzteren.

L. Robert war 1794 zu la Chaux-de-Fonds im Kanton Neuſchâtel als der älteſte dreier Söhne von unbemittelten Eltern geboren, deren Einkommen eben ausreichte ihren Kindern eine gute Erziehung zu geben. Schon als Knabe zeigte er Luſt und Anlage zum Zeichnen, die jedoch plötzlich in einen raſtloſen Lern- und Leſeeifer umſchlug: wie wenn jetzt ſchon das Fragmentariſche, das in ſeiner künſtleriſchen Begabung lag, an den Tag kommen ſollte. Da er aber in ein Geſchäft eingetreten war, erwachte die alte Neigung wieder, der nun der Vater ihren Lauf ließ. In dem benachbarten Locle waren damals ſeit Jahren die Gebrüder Girardet namentlich als Kupferſtecher thätig, und als nun der Eine von ihnen, Charles, ſeit einiger Zeit in Paris anſäſſig, dorthin 1810 von Locle zurückkehrte, wurde der junge Robert ſeiner Obhut anvertraut, um ſich unter ihm ebenfalls zum Stecher heranzubilden. In Paris trat er bald in David's Atelier ein, um unter dem damals weltberühmten Meiſter in der Zeichnung weiter zu kommen, als ihn Jener bringen konnte. David wurde auf den Schüler aufmerkſam, der mit unermüdlichem Eifer ein ernſtes Streben nach korrekter Formengebung verband, und bewog ihn neben ſeiner Stecherkunſt gleich emſig die Malerei zu treiben, um in beiden gleichmäßig ſich auszubilden. 1815 hatte der Künſtler alle Hoffnung als Kupferſtecher den großen Preis davonzutragen, der ihm als Penſionär der franzöſiſchen Akademie einen fünfjährigen Aufenthalt in Rom geſichert hätte: da kam durch den Sturz des Kaiſerreichs das Fürſtenthum Neufchâtel an Preußen und Robert wurde, als ein Angehöriger deſſelben, von der Liſte der Preisbewerber geſtrichen. Es war eine herbe Täuſchung, die er um ſo bitterer empfand, als er ſchon von Haus aus das Leben ſchwer nahm und zu düſteren Stimmungen gern ſich gehen ließ. In ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt, brachte er ſich, ſo gut es ging, mit Portraits vorwärts; innerlich verzehrt von heißer Sehnſucht nach Italien und tief entmuthigt, da die Mittel ſeiner Eltern erſchöpft waren und er auf jene Reiſe ſeine ganze Zukunft gebaut hatte. „Wenn man auf ſeinem Wege Hinderniſſen begegnet iſt, ſo ſchreibt er zu dieſer Zeit (1817) einem Freunde, ſo mißtraut man ſeinem Talente und ſeinen Fähigkeiten.“ Doch das Schickſal meinte es ſein Leben lang beſſer mit ihm, als er ſelber. Es fand ſich ein reicher Kunſtfreund und Landsmann,

H. Roullet de Mezerac, der das Talent des jungen Malers errieth und ihm auf unbeſtimmte Zeit die Mittel vorſchoß zu einem dreijährigen Aufenthalte in dem Lande, wonach all ſein Sinnen und Trachten gerichtet war. Mit den glücklichſten Ahnungen machte er ſich nun auf den Weg. „Alles lacht mir jetzt," ſo ſchrieb er kurz vor der Abreiſe (1818) an denſelben Freund: „die Hoffnung des Erfolges ſteht mir vor Augen; es verlangt mich nach neuen Studien und dieſes Gefühl ſcheint mir der Vorläufer des Fortſchrittes."

Noch ſchwankte er, in Rom angekommen, zwiſchen der Kunſt des Malers und der des Stechers. Es ſchwebte ihm der Plan vor, die Fresken Raphaels und Michelangelo's zu ſtechen, und zwar, wie er immer die ächte ernſte Kunſt im Auge hatte, in der ſtrengen Weiſe des bloßen Grabſtichels (ohne Anwendung von Scheidewaſſer). Daher verwendete er in der erſten Zeit ein beſonderes Studium auf die Zeichnung. Allein ſchon nach wenig Monaten ging er ganz zur Malerei über. Die Eindrücke der ewigen Stadt, die er nach allen Seiten durchſtreifte, die neuen Anregungen, die er ſo täglich empfing, waren zu mächtig, als daß ihn die Reproduktion von Werken früherer Zeiten befriedigt hätte. Auch ſcheint ihn bald die lebendige Gegenwart, Land und Leute, mehr beſchäftigt zu haben, als das Studium der alten Meiſter. Aus der Schule David's, an den er übrigens Zeit ſeines Lebens mit dankbarer Verehrung zurückdachte, nahm er nun in ſeine neue Laufbahn nichts mit hinüber, als den Grundſatz, ſich unabläſſig nach der Natur zu bilden. „Ich ſuche, ſo ſchreibt er 1819 jenem Freunde, dem Medailleur Brandt in Berlin, in Allem der Natur zu folgen. David ſagte uns immer, daß dies der einzige Meiſter ſei, dem man folgen könnte, ohne die Gefahr, ſich zu verirren." Als er eine Menge Skizzen beiſammen hatte, verſuchte er ſich zuerſt in Interieurbildern. In der maleriſchen Stimmung der antiken Ruinen und der Kirchen war ihm wol zuerſt der große Charakter Roms aufgegangen, zumal gerade damals jene Gattung durch Granet beliebt geworden. Doch, ſo ſagte ihm dieſer, da er ein ſolches Bild zu ſehen bekam, das Mauerwerk möge er denen laſſen, die ſich nicht auf die Figuren verſtänden; ein Wort, das wol Robert mit beſtimmt haben mag, ſich entſchieden dem Fache zuzuwenden, worin er ſeine eigentliche Kraft bewähren ſollte. Denn es war doch das bewegte Leben, namentlich die Schönheit des italieniſchen Volkes, was ihn vorab anzog und ſeine Phantaſie beſchäftigte.

Gerade damals, da er hierin einen würdigen Gegenſtand für die Kunſt entdeckte, trat ein günſtiger Umſtand ein, der ihm die maleriſche

Erſcheinung deſſelben von einer neuen und urſprünglichen Seite erſchloß. Das Brigantenweſen hatte dermaßen überhand genommen, daß die päbſtliche Regierung ſich gezwungen ſah gründlich einzuſchreiten und mit den wol organiſirten Schaaren, die faſt wie eine zweite Macht im Staate ſich gerirten und alle Wege beherrſchten, einmal ſo viel wie möglich aufzuräumen. Das alte Räubernest Sonnino wurde faſt gänzlich aufgehoben, ſeine Bewohner nach Rom geſchleppt und in das Kaſtell St. Angelo oder das Gefängniß der Termini geſperrt. Auf Robert, der die Erlaubniß erhielt unter den Gefangenen ſich aufzuhalten, machte die herbe naturwüchſige Schönheit dieſer von der glättenden und abſchwächenden Hand der Civiliſation noch unberührten Racemenſchen tiefen Eindruck. „Ich war überraſcht und gefeſſelt, ſo ſchreibt er ſpäter an Brandt, von dieſen italieniſchen Geſtalten, von ihren merkwürdigen Sitten und Gebräuchen, ihrer maleriſchen und abenteuerlichen Tracht. Ich nahm mir vor, das Alles mit der größten Wahrheit wiederzugeben, namentlich aber mit jener Einfachheit und jenem Adel, der dieſem Volke eigen und ein wol erhaltener Zug ſeiner Vorfahren iſt.“ Damals freilich waren die Briganten noch nicht, wie heutzutage, im Solde neapolitaniſcher Bourbonen herabgekommenes Geſindel von feiger und blutdürſtiger Grauſamkeit, das der Widerwille einem tüchtigen Staatsweſen arbeitend ſich einzuordnen zu ihrem elenden Handwerk treibt. Es war etwas Heldenhaftes in dieſen Stämmen, welche eine unzähmbare Natur und die Scheu vor ſtiller geregelter Beſchäftigung zu einem wilden und geſetzloſen Leben in den Bergen trieb. Für dieſe Briganten hatte das römiſche Volk ſelber noch eine geheime Bewunderung. Das ſtolze Selbſtgefühl ihrer Unabhängigkeit gab ihrem Weſen Würde, ihrem Gebahren den Zug einer ungebändigten Größe. Andrerſeits freilich iſt es für das moderne Kunſtleben bezeichnend, daß es Verbrecher waren, unter denen Robert die erſten Menſchen von ungebrochener Kraft und Schönheit entdeckte.

Die Bilder aus dem Brigantenleben, welche er Anfangs der zwanziger Jahre nach ſeinen vielfachen in den Terminі genommenen Skizzen und Studien malte, fanden in Rom entſchiedenen Beifall. Er war der Erſte, der mit dieſer Gattung Glück machte. Meiſtens Darſtellungen einfacher Situationen und Vorgänge, wie ſie jeder Tag bringt: Räuber mit ſeiner Frau, mit ſeiner Familie in der Höhlung eines alten Kaſtanienbaums zur Wehre ſich rüſtend (1820), verwundeter Räuber (im Beſitz des Königs von Belgien), ein anderer mit dem Tode kämpfend, das eine Mal

allein, das andere Mal mit ſeiner verzweifelnden Frau, Briganten in den Bergen von Terracina, ſolche beim Ueberfall eines Nonnenkloſters (in zwei verſchiedenen Kompoſitionen) oder junge Mädchen raubend, Brigantenweib, das über den ſchlafenden Mann wacht (vierzehnmal wiederholt), endlich ganze Brigantenfamilien in verſchiedenen Momenten ihres umſchweifenden wechſelvollen Daſeins. Zugleich aber begann er ſchon damals römiſche Landleute und neapolitaniſches Volk in den einfachen Zuſtänden täglicher Gewöhnung, in der unbewußten Erſcheinung ihres maleriſchen Weſens zu ſchildern: ein alter Hirte und ſeine Tochter, bei einem Madonnenbilde eingeſchlafen (1820); eine Alte, einem jungen Mädchen weiſſagend; Fiſcher mit der Mandoline und junges Mädchen von der Inſel Procida; Mädchen von Frascati beim Stelldichein; Pilgerinnen auf der Raſt in der Kampagna (1823); zwei junge Neapolitanerinnen, vom Feſte zurückkommend; Neapolitaniſcher Tanz auf Capri; Mädchen von Frascati mit Blumen und Früchten; Weib von Procida an der Küſte, während eines Sturmes ihren Mann erwartend u. ſ. f.

Die Ausſtellung, welche Robert mit einer Anzahl dieſer kleinen Gemälde Anfangs der zwanziger Jahre zu Rom veranſtaltete, war für ſeine ganze Laufbahn entſcheidend. Sie brachte den Namen des raſch beliebten Künſtlers in alle gebildeten Kreiſe und verſchaffte ſeinen Werken raſchen Abſatz. So lange hatte man, auch in Rom, die klaſſiſchen Geſtalten des Alterthums, die Achilles und Agamemnon, bewundern, dann zu den in chriſtliche Frömmigkeit verflüchtigten Figuren der Nazarener hinaufblicken müſſen; nun zeigten dieſe kleinen Genrebilder, wie das volle friſche Leben der Gegenwart keine geringere Schönheit enthalte und auch das Alltägliche, mit ſinnigem Auge angeſehen, den Adel einer großen maleriſchen Erſcheinung an ſich trage. Dazu kam der romantiſche Reiz, den nicht blos das Brigantentreiben hatte im Gegenſatz zu der Geſittung des modernen Lebens, ſondern doch auch das urſprüngliche, noch charakter- und naturvolle Weſen des italieniſchen Volkes überhaupt. Und in Wahrheit, Robert hatte deſſen Schönheit, an der man bisher ſtumpfen Blickes vorübergegangen, nun gleichſam enthüllt und an den Tag gebracht. Von der klaſſiſchen Schule und Anſchauung war ihm gerade genug geblieben, um das antike Element, die edle gemeſſene Form und Bewegung in den Geſtalten, die er auf den öffentlichen Plätzen belauſchte, zu entdecken und geläutert hervorzuheben, während ihn doch andrerſeits ſein entwickelter Sinn für alle natürliche Erſcheinung in den Grenzen der Realität erhielt. Aber

auch das Romantische dieses Lebens, das malerische Kostüm, die nationale Bestimmtheit, der Charakter der Racen, die unbeschnittene Kraft ihrer Empfindung wußte er künstlerisch zu verwerthen. Endlich hatten auch seine einfachsten Darstellungen eine ganz eigenthümliche Wirkung durch die Stille und Tiefe des Ausdrucks, das Seelenvolle einer einsamen von der Welt gleichsam abgeschlossenen Stimmung. Es ist, wie wenn dies Geschlecht empfände, daß es der letzte Ueberrest einer untergegangenen schönen Welt sei und in seinem eng beschränkten Kreise nichts gemein habe mit der tobenden Gährung, den zerwühlenden Interessen und Leidenschaften des Jahrhunderts: wie in unbewußter Schwermuth über seine Einsamkeit und die feindseligen Strömungen der Zeit. Diese Stimmung kam aus Roberts eigenem Gemüth über seine Figuren und prägte sich mit den Jahren immer deutlicher aus. Aber daß er sie zwanglos in diesen Gestaltenkreis legen konnte, ja eben damit der in ihm verschlossenen Seele gleichsam die Lippen öffnete, das gibt seinen Darstellungen einen so ächten Reiz, so künstlerischen Charakter. Er ist dergestalt fast der einzige Maler der Neuzeit, der in der Schilderung des realen Lebens naiv ist, weil seine eigene Empfindung mit der in dem Gegenstande verborgenen zusammenschlägt und sie so unabsichtlich entbindet. Dieser Einklang der Individualität mit ihrem Stoff läßt auch über die Mängel der Darstellung — auf welche später die Rede kommen wird — hinwegsehen: Mängel, die Robert zeitlebens nicht losgeworden ist.

Doch, gerade weil er gewisse Stimmungen, die schon im Gegenstande wenn auch verhüllt lagen, so tief zu empfinden vermochte, blieb er nicht lange bei seinen Briganten. „Ich kann nicht malen, sagte er selber, ohne mit meinem Stoffe Eins zu werden und wenn ich Einen dieser unglücklichen Briganten fertig habe, fühle ich mich so erschöpft und melancholisch, daß ich, wenn ich fortführe, den Verstand verlieren oder doch krank werden würde." Daß er aber bei der Schilderung des italienischen Volkslebens bleiben müsse, fühlte er wol. Es war ihm 1821 eine auf dem Cap Miseno improvisirende Corinna bestellt worden nach dem Roman der Staël; denselben Vorwurf hatte schon Gérard behandelt (s. S. 108). Allein mit der Hauptfigur konnte er, nachdem ihm das umgebende zuhörende Volk nach dem Leben wol gelungen war, durchaus nicht zu Stande kommen. Diese Figur der Corinna ist undankbar zu machen, schrieb er, nachdem er sich ein halbes Jahr daran abgequält, man weiß nicht, welchen Charakter noch welches Kostüm man ihr geben soll." Er war in Verzweiflung: denn eine

Geſtalt zu erfinden, zu ſchaffen, ein Phantaſiegebilde von rein idealem Gepräge, ein für allemal nicht ſeine Sache. Endlich kratzte er ſeine Corinna von der Leinwand weg und ſetzte an ihre Stelle einen neapolitaniſchen Fiſcher als Improviſator, natürlich wider den Willen des Beſtellers, der nun auch das Bild nicht nahm.*) Dieſes, das nun einfach ein großes Sittenbild aus dem italieniſchen Volksleben war, verſchaffte ihm, im Salon von 1824 ausgeſtellt, in Paris den erſten Erfolg. Seine erſte größere Kompoſition mit verſchiedenen Gruppen, die aber nicht unter ſich verbunden ſind, ſondern nur durch den Aufbau des Ganzen in einem äußeren Zuſammenhang der Linien ſtehen; in der Form noch von einer gewiſſen Härte und Trockenheit des Umriſſes, während es der Modellirung an Feſtigkeit und Durchbildung fehlt; im Kolorit ein unvermitteltes Nebeneinander ſtrenger Lokalfarben, die das abſtufende einhüllende Element des maleriſchen Tons vermiſſen laſſen. Aber über dieſen ſchönen Geſtalten, die doch in der Form und Bewegung den anſpruchsloſen Zug der Natur hatten, lag ein ſtilles harmloſes Glück und die ernſte Heiterkeit des Südens, die auch aus der klaren Bläue der Luft und der Ferne leuchteten. Dann auch hier jener ahnungsvolle Ausdruck einer tieferen Empfindung, der dieſe Menſchen aus der Zeit und vom gewöhnlichen Schlage über die Bedürftigkeit und Enge ihres Daſeins weit hinaushebt.

Bei dem Bilde war es unſerem Meiſter vollends zum Bewußtſein gekommen, daß die Natur es war, welche ſeine Kräfte entfeſſelte, ſeine Einbildungskraft befruchtete. „Die Natur allein, ſo ſchrieb er noch nicht lange vor ſeinem Ende, inſpirirt und bewegt mich, ſie allein ſpricht mich an; ſie iſt es, die ich zu ergründen ſuche und bei der ich immer eigenthümliche Anregungen zu finden hoffe.“ Sie iſt ihm ein Wunder, größer als alle anderen, „ein Buch, worin die Einfältigen wie die Großen leſen können“; er begriff es nicht, wie ſich die Maler die alten Meiſter zum Muſter nehmen möchten, ſtatt jener, die doch allein das ächte Vorbild ſei. Nur was er ſelber geſehen, vermochte er mit entſchloſſener Hand darzuſtellen; ſeine kleineren Kompoſitionen wenigſtens ſind alle realen Vorgängen entnommen, die ſein immer offenes fein beobachtendes Auge in ihren maleriſchen Zügen feſtzuhalten wußte. So entſtanden ihm in den Jahren 1825 und

*) Es kam dann in den Beſitz des Herzogs von Orléans, iſt aber 1848 bei der Zerſtörung der Paläſte des Palais royal und von Neuilly verloren oder zu Grunde gegangen. Geſt. von Z. Prévoſt; lith. von Robert ſelber, auch von Laſoſſe und den Duriez.

1826 einige kleinere Bilder, wie ſie ihm in der Umgebung Rom's und Neapel's begegnet waren. Eine Mutter, die in ihrem ärmlichen Gemach über den Leichnam ihrer Tochter weint, ehe er zu Grabe getragen wird; ein Weib auf der Pilgerreiſe nach Rom, mit ihrem kranken Kinde raſtend und in tiefen Jammer verſunken; daneben harmloſere Scenen: ein Eremit vom Berge Epomeo, dem ein junges Mädchen Früchte bringt, und das Mädchen von Procida, das in reizender Stellung aus ſeinem Kruge einem Fiſcher zu trinken gibt. In den Darſtellungen der letzteren Art, wie ſie Robert noch öfter malte, macht die einfache Anmuth, die natürliche Schönheit der ſüdlichen Geſtalten, in der ihr tieferes Seelenleben gleichſam noch verſchloſſen liegt, das eigentliche Bild aus. In jenen dagegen iſt es ihm um den Ausdruck einer ſchmerzlichen, den ganzen Menſchen durchdringenden Erregung zu thun, die ihn unter dem Einfluß eines ſchweren Schickſals umſpannt hält, ohne jedoch den ihm angeborenen Adel der Erſcheinung zerſtören zu können. Dieſe unendliche Trauer, worin das ganze Daſein aufzugehen ſcheint und doch die Seele die unabwendbare Fügung ergeben hinnimmt und ſtill bei ſich bleibt, ohne wilden Ausbruch und ohne Verzweiflung: das war die Empfindung, die Robert mit Vorliebe ſchilderte und die ſchließlich ſein eigenes Leben immer tiefer in ihre dunklen Schatten hüllte.

Entſchloſſen, wie er nun war, das Daſein des italieniſchen Volkes zum Gegenſtande ſeiner Kunſt zu machen, kam er auf den Gedanken, in vier Gemälden die Sitte und den Charakter ſeiner verſchiedenen Hauptſtämme zu ſchildern, wie ſie in einfachen Vorgängen und in innigem Zuſammenhang mit der Natur des Landes zu eigenthümlicher Erſcheinung ſich ausprägen. Bei einem Volke, das noch in ſo naivem Verhältniß zu einer reichen und dankbaren Natur ſteht, ergab es ſich dabei von ſelbſt, ſein Thun und Treiben zu den verſchiedenen Jahreszeiten zum Motiv zu nehmen. So entſtanden vier Entwürfe: die Neapolitaner im Frühling auf jener Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco, die ſie in feſtlichem Aufzuge am Pfingſttage unternehmen, um den Segen der Jungfrau auf die Erde herabzuflehen; die Römer zur Erndtezeit in den pontiniſchen Sümpfen; die Florentiner, am Abend eines ſchönen Herbſttages von der Weinleſe raſtend; endlich die Venetianer im Karneval. Das letztere Motiv vertauſchte ſpäter Robert gegen ein anderes, das ſeiner Gemüthsſtimmung mehr zuſagte, zugleich aber eine tiefere Beziehung zum Naturleben des Stammes hatte; das dritte Bild kam nicht zu Stande, da ihn gleich nach der Vollendung jenes vierten der Tod wegnahm.

Das erſte, die Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco, war ſchon 1827 fertig und auf der Pariſer Ausſtellung deſſelben Jahres, wenn auch die Kritik Manches daran ausſetzte, eines der ausgezeichneten Gemälde (jetzt in der Galerie des Louvre).*) Ein Bild ſüdlicher Heiterkeit und Lebensluſt, unter dem leuchtenden Himmel, der ſich über der ſchönſten Bucht Italiens und ihren feſtlich verſammelten Bewohnern wölbt. Auf einem zweiräderigen mit einem prächtigen Ochſenpaar beſpannten Karren ſitzen und ſtehen, wie auf einem Triumphwagen, zwei Mädchen und drei junge Burſchen, jene im reichen farbigen Sonntagskleid, dieſe im leichtgeſchürzten Koſtüm der neapolitaniſchen Fiſcher. Am hinteren Ende des Wagens ein älterer Lazzarone, behaglich zu ſeiner Mandoline improviſirend; davor tanzende Mädchen, von denen die Eine das Tambourin ſchlägt, während ein Burſche in luſtiger Bewegung Tanz und Geſang mit ſeinen Kaſtagnetten begleitet. Zwei Knaben endlich, damit kein Lebensalter fehle, eröffnen den fröhlichen Zug. Alle geſchmückt mit Laub und Blumen in feſtlicher Stimmung, der reinſten Freude ſtill und gelaſſen oder jubelnd hingegeben, wie es Art und Charakter eines Jeden mit ſich bringen. Aber auch in der Ausgelaſſenheit, zu der das leichtere neapolitaniſche Blut, wol noch von dem beweglichen Weſen der Griechen her, eher ſich gehen läßt als der ernſte Sinn des Römers, auch im Uebermuth der Luſt noch haben die ſchönen Geſtalten jenen edlen Anſtand der Bewegung, jene Vornehmheit, welche allen Figuren Roberts das Zeichen der Abkunft von einem größeren Geſchlechte aufprägt. Dieſer Adel ſpricht ſich auch in dem Linienrhythmus der Gruppirung aus, in der plaſtiſchen faſt feierlichen Gemeſſenheit der Anordnung. Denn gerade hierin, in der Kompoſition, erhob ſich, wie wir noch weiter ſehen werden, das Talent des Malers zu großer ſtylvoller Anſchauung. Ja, die Anordnung „der Madonna dell' Arco" geht bis zum Reliefartigen, wodurch in die Wirkung eine gewiſſe Kühle kommt und Gebundenheit des maleriſchen Lebens. Hier in der That iſt zugleich die ſchwache Seite des Bildes, die auch in den einzelnen Figuren zu Tage tritt. Die Freude dieſer Menſchen kommt doch nicht voll und ſtrömend, nicht in ungezwungener Bewegung zum Ausdruck; es fehlt ihr das Zufällige, Leichtlebige und die naive Friſche. Eine ſolche naturwüchſige und ungebrochene Heiterkeit war doch nicht das Feld, auf

*) Geſt. in Aquatinta mit Hülfe des Grabſtichels von J. Prévoſt; in verkleinertem Maßſtabe von Desclaux. Lith. von Lafoſſe, auch von Duriez.

Die Schnitter. Von Leopold Robert.

dem der Maler eigentlich zu Hauſe war; zu gern verweilte er in ernſten Stimmungen, als daß er in dies lautere Gefühl der Freude mit allen Sinnen ſich hätte verſetzen können. Dazu kam, daß er an dem Bilde lange und ſchwer gearbeitet hatte. Die bewegteren Stellungen gab ihm die Natur nicht, ohne deren unmittelbares Vorbild er immer nur mühſam vorwärts kam; durch vielerlei Verſuche, die ihm ſein Werk oft verleideten, mußte er ſich durchquälen, ehe das Ganze ſo weit vollendet war, wie es endlich ſeine ermüdete Hand ſtehen ließ. „Da ich furchtſam bin, ſchrieb er ſeinem Freunde Navez, als es endlich fertig war, und niemals im Voraus weiß, was ich machen ſoll, oder vielmehr was ich empfinde nicht ſofort und auf den erſten Wurf ausführen kann, ſo darf ich wol ſagen, daß dieſes Bild mich unglücklich gemacht hat und ich oft nahe daran war, es zu zerſtören."

Denn die Natur hatte ihm, wie ſich uns ſchon gezeigt hat, den leichten Fluß des Schaffens verſagt. Was er darſtellen wollte, ſchwebte ihm immer nur in ſchwankenden ungewiſſen Zügen vor der Phantaſie; bei der Ausführung ſtrömten die verſchiedenſten Natureindrücke auf ihn ein und beſtimmten ihn zu unzähligen Veränderungen.*) Er dachte groß von der Kunſt und wußte genau was er wollte; aber um das hohe Ziel zu erreichen, das er ſich geſteckt hatte, bedurfte es immer eines langwierigen Prozeſſes. Ihm fiel die Schönheit nicht als reife Frucht in den Schooß, ſondern ſie entſtand ihm in allmäligem Wachsthum nur unter der Anſpannung aller ſeiner Kräfte. Daher hatte auch für ihn ſelber das fertige Werk nicht den Reiz, den die eigene Schöpfung für den Künſtler hat, wenn ſie, aus ſeiner Seele entſproſſen, endlich in ſelbſtändigem Leben vor ihm ſteht. Für Robert's Auge klebten an der mühſam vollendeten Geſtalt immer noch die Spuren der Anſtrengung. Ja, eine nachdenkliche und gründliche Natur, wie er war, ſchien ihm, um die künſtleriſche Schönheit

*) „Je ne peux faire une ébauche arrêtée, ſchreibt er einmal an Gérard, car je ne peux conserver les mêmes motifs. La nature que je vois, que j'observe sans cesse, me fournit des idées nouvelles, des mouvemens de figure différens; je fais des changemens à n'en plus finir, et cependant je ne sais comment j'arrive au terme après un embrouillement où quelquefois je ne me reconnais pas moi-même." Ein andermal an ſeine Schweſter: „Mes ébauches ne me servent à rien, car, quand des idées nouvelles, que je crois bonnes, surviennent, il faut que je fasse des changemens: c'est plus fort que moi." Und endlich an ſeinen Freund und Beſchützer Marcotte: „Je suis heureux de voir la nature aussi belle et noble. C'est pour moi une mine inépuisable. L'or y est, mais j'ai de la peine à le faire sortir."

und „den Adel der Erſcheinung und einer gehobenen Empfindung," aus der Natur zu entbinden, geradezu „eine lange und mühſame Arbeit" als unerläßliche Bedingung. „Nur durch das größte Studium, ſchrieb er einmal, durch die verdienſtlichſte Geduld und nur durch die Kraft innigen Gefühls kann man zu einer Schöpfung kommen". Ganz richtig; aber ſchlimm, wenn der Genius das Schöne mit taſtender Hand erſt ſuchen muß und der Mühe der Vollendung ſo deutlich ſich bewußt iſt. Nicht genug wußte Robert an Ingres die Willensſtärke zu ſchätzen, welche immer das Höchſte anſtrebte, wie „ſeine für jede große edle und wahre Sache begeiſterte Seele"; er ſah in ihm „den Mann des Jahrhunderts". Aber auch in Ingres war etwas von jener endloſen und ſchweren Anſpannung des Schaffens. In Robert trat ſie um ſo mehr hervor, als er von Haus aus unſchlüſſig und gegen ſich ſelber mißtrauiſch war, auch nicht die feſte Grundlage des Studiums und die Uebung hatte, die Ingres zu gute kam. Seine Anſchauung war durchaus ſchöpferiſch, im ächten Sinne genial, und eben weil ſie dies war, hielt ſie ſich mit urſprünglichem Blick an die Natur, ohne nach irgend einem Vorbilde ſich umzuſehen. Aber es fehlte ihm an der Kraft und Entſchiedenheit des Talentes, das ſich wie immer die Mittel der Darſtellung zu ſicherem Beſitz erwirbt, ohne darüber jenes friſche Verhältniß zur Natur einzubüßen. So ſtand er der einzelnen realen Geſtalt unfrei gegenüber und nur auf langem Umweg und unſicheren Schrittes vermochte er ihr beizukommen. Daher erhielt denn ſelten ihre Schönheit den zwingenden Zug des unmittelbaren Lebens, und ihre äußere Erſcheinung deckte ſich nicht vollſtändig mit dem Adel und der Tiefe des Ausdrucks.

Doch von ausdauernder Arbeitskraft und immer von dem reinſten Triebe beſeelt, kam er rüſtig vorwärts ſchreitend endlich ſeinem Ziel ſo nahe, als es ihm unter den Bedingungen der Zeit gegeben war. Dieſen Höhepunkt ſeiner Kunſt, der mit den glücklichſten Jahren ſeines Lebens zuſammen traf, bezeichnet ſein Meiſterwerk: die Ankunft der römiſchen Schnitter in den pontiniſchen Sümpfen (ſ. die Abb.)*) Wenn er auch lange daran arbeitete, mehr als einmal das ganze Bild faſt veränderte und umgeſtaltete, wie denn die bedeutſame Figur des an das Joch

*) Geſt. von L. Prévoſt, und von Desclaux, wie oben, auch von den Gebrüdern Barin. Weit vortrefflicher als dieſe iſt der kleine Stich von Mercuri, ſeinerzeit für die Zeitſchrift „l'Artiſte" ausgeführt, und nun auch ſeiner Seltenheit wegen von beſonderem Werthe. Lith. von Lafoſſe und von Duriez.

gelehnten Burschen zuletzt hinzugekommen ist, so war er diesmal doch mit größerem Vertrauen und besonderer Liebe an dem Werke, das in seiner Phantasie lebendiger sich ausprägte und rascher reiste. Um sich mit seinem Gegenstande recht zu erfüllen, hatte er selbst den schlimmen Aufenthalt in jenen Sümpfen nicht gescheut. Und hier war es, wo ihm die Schönheit der römischen Race tiefer als je aufging. „Man kann sich keine Vorstellung machen, so schrieb er 1829 an H. Marcotte, von der Schönheit der Männer und namentlich der Frauen dieser Gegend. Was sie empfinden, drückt ihre Physiognomie mit einer höchst anziehenden Lebhaftigkeit aus; sie verbinden edle große und feine Züge mit einem Aussehen von Gesundheit, das auch seinen Reiz hat." In der That zog die stolze, weit mehr in herbe markige Kraft als in sinnliche Anmuth spielende Schönheit des römischen Volkes, die sich selbst genug und gegen den Eindruck, den sie macht, ganz gleichgültig ist, sein gelassenes Wesen, das die Dinge nimmt, wie sie kommen, die Ruhe und Würde, womit es unbekümmert um die übrige Welt wie in der Erinnerung seiner alten Größe einsam fortzuleben scheint — das Alles zog den Künstler um so mehr an, als es zu den Empfindungen seiner Brust stimmte. Zudem lag für seinen Sinn über diesem edlen Geschlechte eine unbewußte Schwermuth ausgebreitet, die in seinem Gemüthe, das so gerne still in sich selbst versank, einen tiefen Nachklang fand. Daher nahm er diesmal eine Situation zum Vorwurf die diesem gehaltenen Wesen der Menschen entsprach. Die Schnitter sind eben, kurz vor Sonnenuntergang, angekommen. Nur einige junge Bursche lassen ihrer Heiterkeit freien Lauf, während alle Anderen dem gesammelten Momente zwischen der Rast und der Arbeit sich hingeben und das Haupt der Familie, auf dem Wagen ruhend, den Befehl zum Aufschlagen der Zelte gibt. So trägt das Bild einen durchaus epischen Charakter; es schildert individuelle Menschen, die doch zugleich typische Vertreter eines ganzen Geschlechtes sind, in einem einfachen und großen Abschnitt eines von der Natur noch nicht losgelösten Völkerlebens. Das sind keine Bauern, auf welche der Städter vornehm herabblickt, sondern ganze Menschen, welche in noch naturvoller Erscheinung eine ungebrochene Seele geschlossen in sich tragen.

Daher auch in diesem Werke noch entschiedener als sonst der antike Schnitt, der große Wurf der Gestalten. „Dieser Bauernbursche — so bemerkt Vischer treffend in seinen kritischen Gängen — an's Joch hingelehnt zwischen den gewaltigen Büffeln, es ist ein Cincinnatus in ihm

verloren gegangen; dieſe hohe Frau mit dem Kinde auf dem Erntewagen, ſie könnte Raſael zu einer Madonna ſitzen." Hier zeigt ſich im einfachen Genrebilde die ſtylvolle Anſchauung Roberts, welche über den alltäglichen Menſchen und ſein läſſiges Gebahren den breiten Zug eines idealen Charakters ausgießt. Das römiſche Volk iſt im höchſten Momente ſeines Daſeins aufgefaßt, ſein Leben von unbewußter Schönheit ganz geſättigt. Auch in dem harmoniſchen Zug der Linien, dem edlen Rhythmus der Anordnung, der diesmal energiſcher und fließender durchgeführt iſt, als in den früheren Bildern, tritt jenes Stylgefühl zu Tage. Ebenſo ſind in der Behandlung jene Schwächen woran der „Improviſator" litt, weniger fühlbar. Die Modellirung iſt ſorgfältiger, die Form der Köpfe mehr durchgebildet, die Kraft der Lokalfarben, die Schwere der Schatten durch die Wärme des Tons, das Einhüllende der Abendluft mehr gedämpft. Alles trifft ſo zu einer Geſammtwirkung zuſammen, die in einem Stück gegenwärtigen Volkslebens eine ungeahnte Fülle lebendiger und charaktervoller Schönheit enthüllt.

Als das Bild im Salon von 1831 ausgeſtellt war, wurde ihm ſofort ein durchſchlagender Erfolg zu Theil. Mit einem Male ſah ſich Robert den erſten Meiſtern der Zeit zur Seite geſtellt, und da er nach ſo langer Abweſenheit (ſeit 1816) in derſelben Zeit nach Paris zurückkehrte, hatte er die Freude ſeinen ſteigenden Triumph täglich ſelber zu erleben. Der franzöſiſchen Schule beigezählt zu werden war immer ſein ſehnlichſter Wunſch geweſen. Auch war das thatſächlich ſchon 1827 geſchehen, als, namentlich auf Verwendung Gérard's, der Staat ſeine „Madonna dell' Arco" für die Sammlung des Luxembourg angekauft hatte. Nun erwarb der König „die Schnitter" für ſeine Galerie im Palais royal und verlieh dem Meiſter das Kreuz der Ehrenlegion. Indeß, ſo wol ihm auch die warme und allgemeine Anerkennung that, er fühlte ſich doch nicht behaglich in der Unruhe des Pariſer Treibens und dem Kampf der Parteigegenſätze, der damals immer noch die franzöſiſche Kunſtwelt in Aufregung erhielt. Sowol die klaſſiſche wie die romantiſche Schule wollten ihn unter ihre Fahnen ziehen; jene, weil er von ihr herkam und zeitlebens nach maßvoller Schönheit der Form ſtrebte, dieſe, weil er den klaſſiſchen und idealen Stoffkreis aufgegeben, dagegen in einem Stück gegenwärtigen Naturlebens das Maleriſche entdeckt hatte. Robert aber, der von jeher dieſem Parteiweſen fern geſtanden, mit den Einen abgeſchloſſen, mit den leidenſchaftlichen Ausbrüchen der Anderen nichts gemein hatte, wollte auch nun zu Keinem von Beiden gehören.

Zu Hause und gesammelter Stimmung war er überhaupt nur auf seinem geliebten italienischen Boden und in der Stille seines Ateliers. In das Weltleben wußte er sich nicht hineinzufinden. Von unscheinbarem Aeußerem, schüchtern und linkisch, unter Fremden verschlossen und schweigsam, eine Natur, deren weiches Wesen nur im herzlichsten Verkehr, und auch da nur abgerissen und stoßweise, an den Tag brach, dazu, wie wir wissen, melancholischen Anwandlungen immer unterworfen: so störte und erschreckte ihn Alles, was außer dem gewohnten Geleise seines engbegrenzten fast verborgenen Lebens lag. Er gehörte zu jenen feinfühligen Menschen, denen bei aller Begabung die Kraft versagt ist im Konflikt der Interessen, dem unruhvollen Treiben der realen Gegenwart sich oben zu erhalten; die daher in sich selber und den stillen Kreis zurückfliehen, wo ihre zartbesaitete Seele den mißtönenden Eingriff der Wirklichkeit nicht zu fürchten hat. Im äußeren Leben war es ihm bisher so gut gegangen, wie er nur wünschen konnte; die Schuld gegen seinen Wohlthäter hatte er abgetragen, seine Familie, an der er mit treuer Liebe hing, unterstützen können. Dazu kam nun sein Erfolg in Paris, der alle seine Hoffnungen übertraf, und die frohe Empfindung, in seinem Leben und Wirken einen Höhepunkt sicher erreicht zu haben. So ganz anders stand es nun mit ihm, als am Beginn seiner Laufbahn, da er an seinen Freund Brandt schrieb (1817): „Ich fühle es wol, ich habe Neigung zur Melancholie; wie ein Reisender, erschöpft nach einem langen und mühsamen Weg, im Gefühl, daß er noch nicht am Ziel seiner Mühen ist, den Muth verliert, ebenso bin ich nicht immer Herr meiner traurigen Gedanken, wenn ich einen Blick auf den langen Weg werfe, der noch vor mir liegt." Nun war dieser Weg ruhmvoll zurückgelegt. Dennoch überkamen ihn immer wieder ähnliche Stimmungen, dennoch war er nicht glücklich. Zeugten doch selbst einige Werke, die in demselben Salon von 1831 ausgestellt waren und hinter den Schnittern nicht zurückstanden, daß sich der Maler gern in einem trüben Vorstellungskreise bewegte. So die neapolitanische Mutter, weinend auf den Trümmern ihres durch ein Erdbeben eingestürzten Hauses (im Louvre, aber nicht ausgestellt), und das Begräbniß des ältesten Sohnes römischer Bauern (früher in der Galerie des Palais royal).*) Namentlich das letztere Bild ist von einem ergreifenden Ausdruck eines tiefen aber verhaltenen Schmerzes, der auch in der dem Leben entnommenen

*) Beide gest. von J. Prévost.

Anordnung wirksam ausgeprägt ist. Auf einfacher Holzbank sitzen im Vordergrunde die Eltern des Verstorbenen, in stillen Jammer ganz versunken; an den Vater angelehnt steht ein jüngerer Sohn, während im Hintergrunde von den Büßerbrüdern der Leichnam hinausgetragen wird. So sprach ja auch aus seinen harmlosen Darstellungen des täglichen Treibens der Römer und Neapolitaner ein fast wehmüthiger Ernst. Neben den Schnittern zeigte sich das wieder an dem ihnen ebenbürtigen Gemälde der „Pifferari vor einem Bilde der Madonna", mit zwei zuhörenden Mädchen, (ebenfalls im Salon von 1831), das in der einfachen Schilderung einer Landessitte und dem kleinen Leben naiv befangener Menschen doch eine tiefere Stimmung zum Ausdruck bringt.

In Paris also ließ es ihn nicht lange und noch in demselben Jahre, Ende 1831, kehrte er, nach einem kurzen Aufenthalt in seiner Heimath, nach Italien zurück, zunächst nach Florenz. Dorthin freilich zog ihn noch eine andere Neigung, als die zum Lande, das ihm eine zweite Heimath war, und zu dessen Bewohnern. Er hatte in Rom die junge Prinzessin Charlotte Napoleon, die Gemahlin des ältern Bruders des jetzigen Kaisers, kennen gelernt und in deren Hause, da das junge Ehepaar sich lebhaft für Kunst interessirte, selber etwas Malerei trieb und dem talentvollen bescheidenen Landsmann besonders wolwollte, bald sich heimisch gefühlt. Es bildete sich zwischen den Dreien ein intimer Verkehr, dessen belebende Seele jene reizende und begabte Frau war. Bald knüpfte sie ein künstlerisches Band noch enger aneinander, indem sie in gemeinsamer Arbeit eine Reihe lithographirter Blätter ausführten: der Prinz lieferte die Landschaft, Robert die Figuren, die Prinzessin endlich die Zeichnung auf den Stein. In dem liebefähigen und -bedürftigen Gemüth unseres Malers hinterließ dieser Umgang einen nachhaltigen Eindruck. Es lag in seiner Natur, die unter der schwerfälligen Hülle ein ausströmendes Herz verbarg, sich an die Wenigen, denen er in seinem stillen Leben näher kam, aus ganzer Seele anzuschließen. So hing er mit großer Zärtlichkeit zeitlebens an den Eltern, namentlich an der Mutter; seit es ihm in Italien einigermaßen gut ging, hatte er seinen Bruder Aurèle, den wir unter den Interieurmalern antreffen werden, zu sich kommen lassen; zu einem Freunde und Beschützer, den ihm seine Kunst verschaffte, H. Marcotte von Argenteuil, trat er in die herzlichste Beziehung, wovon seine intimen brieflichen Mittheilungen ein schönes Zeugniß hinterlassen haben. Allein in jenem Verkehr mit der Familie Napoleon war es eine andere und tiefere Empfindung, die unvermerkt und

ihm ſelber unbewußt über ihn kam. Er hatte bisher nur zu einem ſeiner römiſchen Modelle, der unter den Malern damals wolbekannten ſchönen Tereſina,*) der Schwägerin eines jener 1819 ausgehobenen Briganten, ein flüchtiges Verhältniß gehabt. In der Prinzeſſin Charlotte lernte er nun eine ebenſo gebildete als liebenswürdige und gemüthvolle Frau kennen, die an ihm, ſeinem Leben und Schaffen den innigſten Antheil nahm. Doch die Neigung Roberts wäre wol in gewiſſen Schranken geblieben, da die junge Frau mit ihrem Manne vollkommen glücklich war. Da traf ſie ein Schickſal, das auch ihn tief erregte, ſeine Gefühle löſte und ihm zum Bewußtſein brachte. Der Prinz hatte ſich von ſeinem Bruder Louis verleiten laſſen, an dem Aufſtand der Romagna im Jahre 1831 theilzunehmen: da, ſchon am Beginn der abenteuerlichen Expedition, ſtarb er eines gewaltſamen Todes, deſſen Urſache in Dunkel gehüllt geblieben iſt. Nun fand die Wittwe in dem treuen Freunde den Vertrauten ihres Schmerzes, ein Herz voll Theilnahme und ſchonender Fürſorge; und als er ihr das Bildniß des Verſtorbenen malte, fühlte ſie ſich ihm nur um ſo inniger verpflichtet. In dieſem traulichen und ſchwermüthigen Zuſammenſein flammte die Empfindung auf, die bisher nur heimlich in ihm geglüht hatte. Aber er hielt ſie in ſich verſchloſſen; nie kam ein Wort dieſer Liebe über ſeine Lippen und gewiß hatte Charlotte von den veränderten Gefühlen ihres Freundes keine Ahnung. Vielleicht hätte Robert, wenn die Zeit ihren Kummer gelindert, ihre Gegenliebe und ſo noch ein reines Glück gewinnen können. Nun, da er von ſeinem düſteren und zweifelſüchtigen Weſen in ſich ſelber zurückgetrieben, in unſeliger Schüchternheit**) ſeine Leidenſchaft insgeheim nährte, verbitterte ſie nur ſeine letzten Jahre und führte ſo mit das Verhängniß herbei, das ſeinem Leben ein Ende machte.

Mit jenem Stachel im Herzen, doch wol noch mit ſtillen Hoffnungen war er von Florenz, wo ſeit dem Ausbruch jener Unruhen die Familie

*) Sie und ihre verheirathete Schweſter Maria Grazia haben zu manchen Bildern franzöſiſcher Maler geſeſſen, die zu Rom in den zwanziger Jahren entſtanden ſind. So namentlich die Tereſina zu dem Weibe mit dem Kinde im Vordergrunde des Improviſators und zu der Tanzenden, welche ihre Schürze zierlich mit den Händen hält, auf der Madonna dell' Arco.

**) Später, da er ſeine Neigung an Marcotte bekannt hatte, ſchrieb er demſelben: „Je crois me mettre à ma place en pensant que je ne peux fixer des sentimens bien particuliers dans le coeur d'une personne qui m'accorde peut-être quelque estime, mais que tout empêche de laisser pénétrer en elle une impression qu'il faudrait d'autres mérites et d'autres qualités que celles que je puis avoir pour faire naître."

Napoleon wohnte und er im täglichen Verkehr mit der Prinzessin seiner Neigung sich bewußt geworden, nach Paris gegangen. Auf der Rückkehr blieb er dort wieder einige Zeit; er trug sich mit dem Gedanken jetzt sein Herbstbild auszuführen, das ja in der Umgegend von Florenz spielen sollte. Allein bald trieb es ihn fort, da er den Muth nicht fand seine Liebe zu bekennen, und daher auch alle Hoffnung verlor. „Mit meinem dritten Bilde, so schrieb er an Marcotte, wäre ich jetzt recht im Zuge; aber, Alles wol überlegt, ziehe ich vor, Florenz zu verlassen: hier ist ein Dorn der mich sticht; in der Ferne werde ich ihn vielleicht weniger fühlen". Er ging nach Venedig, um dort zu jenem Bildercyklus der Jahreszeiten das vierte zu malen. In seiner Kunst, in die er sich nun mit erneutem Eifer versenkte, hoffte er über die Empfindung, die ihn innerlich aufrieb, Herr zu werden. Aber seine Briefe sind nur ein zu deutliches Zeugniß, wie er sich zwischen beiden Neigungen hin- und hergerissen fühlte, bald in Schwermuth und Träumereien verloren seine Arbeit widerwillig liegen ließ, bald mit fieberhafter Anstrengung sie wieder aufnahm und an ihrer Vollendung sich abquälte.

Das merkte er bald, daß er in dieser Stimmung mit der Karnevalsscene, die im ursprünglichen Plan gelegen, nicht viel anfangen konnte. Zudem war ihm zu wenig Natur in dem Schauspiel, wie es auch in seinem flüchtigen Verlaufe der Beobachtung nach dem Leben, ohne welche Robert ein- für allemal nichts machen konnte, nicht Stand hielt. Um Land und Leute gründlich kennen zu lernen, durchstreifte er fleißig Venedig und die Umgegend. Da fand er in den armen Schiffern und Fischern der kleinen Orte Chioggia und Palestrina noch einen malerischen und ursprünglichen Charakter; sie sollten ihm nun die Hauptgruppe seines Bildes liefern, dagegen das Maskenwesen in den Hintergrund zurücktreten. Allein die verschiedenen Skizzen, die er in diesem Sinne entwarf, befriedigten ihn nicht; nach einer Arbeit von mehreren Monaten gab er endlich dies zusammengesetzte und unentschiedene Motiv auf. Er entschloß sich endlich, um ein echtes Seitenstück zu den Schnittern und der Madonna dell' Arco zu geben, „das Volk darzustellen und nicht die Gesellschaft"; auch in ihm lasse sich ein Adel zum Ausdruck bringen, wenn man ihn nur empfinde. Zum Vorwurf nahm er sich nun die Fischer des adriatischen Meeres auf der Zurüstung zur Abfahrt; diesmal mit dem bewußten Vorsatz, in sein Bild eine schwermüthige Stimmung zu legen. „Ich möchte, so schrieb er an Marcotte, die Vorstellung eines jener Wintertage geben, welche eine gewisse

Poeſie haben und in der Seele eine tiefe Melancholie zurücklaſſen. Wenn dies mir gelingt und damit der Ausdruck meiner Figuren in Einklang iſt, ſo wird mein Bild einiges Verdienſt haben.“ Auch, meinte er, ſtehe jene Empfindung durchaus nicht im Widerſtreite mit dem Gegenſtande; denn jene Fiſcherfahrten dauern Monate lang, gehen bis an die Küſte Afrika's und bringen oft genug Unglücksfälle mit ſich. Aber auch nun, nachdem die Situation entſchieden war, ging es mit der Ausführung nicht glatt und ſtetig vorwärts. Seine alte Gewohnheit, immer zu ändern, Figuren auszukratzen — worin er ſchließlich eine große Geſchicklichkeit erlangt hatte — und andere an ihre Stelle zu ſetzen, ſpielte ihm nun, da er innerlich zerſplittert und oft genug mit ſich zerworfen war, noch ſchlimmer mit. Im Februar 1833 war er endlich ſo weit gediehen, daß er den Freunden ſchrieb, er hoffe im Mai fertig zu werden. Da arbeitete er noch einmal die ganze Kompoſition um, weil ſie ihm den gewählten Moment nicht beſtimmt genug auszudrücken ſchien, ſo daß nur die weiblichen Figuren dieſelben blieben. Erſt im November 1834 konnte er dann Marcotte melden, daß er an ſein Bild die letzte Hand gelegt habe. Und nun, da es vor ihm ſtand, machte es ihm keine Freude. So ſchwer war ihm die Arbeit geworden, ſo traurige Tage hatte er unter derſelben verlebt, daß ihm der Anblick ſeines Werkes „tauſend peinliche Empfindungen“ verurſachte und es ihm wie ſein „böſes Schickſal“ erſchien.

Mit den Schnittern können ſich „die Fiſcher von Chioggia“*) nicht meſſen. Auch in ihnen zwar haben die Figuren ein eigenthümliches und in ihrer einfachen Beſchäftigung über das Alltägliche erhöhtes Leben: die Männer ſowol, welche zum Theil die letzten Vorbereitungen zur Abfahrt treffen, zum Theil von der Arbeit die letzte kurze Raſt ſich gönnen, als auch die Frauen, die mit trübem Blick und banger Ahnung dem Abſchied entgegenſehen, wobei zugleich wieder die verſchiedenen Lebensalter wirkſam charakteriſirt ſind. Aber der Anordnung, ſo edel der rhythmiſche Zug der Linien iſt, fehlt jene beſeelende, die Geſtalten unter ſich innig verknüpfende Einheit der Empfindung, welche die Schnitter auszeichnet. Man fühlt, wie ſehr es diesmal am Guß der Erfindung gebrach, wie Figur um Figur mühſam und abgeſondert für ſich entſtanden iſt. Damit ſoll nicht beſtritten ſein, daß auch in dieſer Kompoſition das Stilgefühl Roberts zu einem

*) Geſt. von J. Prévoſt, wie oben; in kleinerem Maßſtab von Desclaux; lith. von Laſoſſe u. Duriez. Das Bild kam in die Sammlung des Herrn Paturle zu Paris.

ſchönen Ergebniß gekommen, und Viſcher that in ſeiner Aeſthetik ganz Recht, ebenſowol die Fiſcher als die Schnitter und die Madonna dell' Arco als Muſter rhythmiſcher Gruppirung anzuführen. „Auf den Fiſchern, ſo bemerkt er, bauen ſich drei Hauptgruppen: in den zwei unteren ſtehen ſich rechts Männer, links Frauen in freier Symmetrie gegenüber; den letzteren näher iſt ein Jüngling, faſt noch Knabe, mit den Netzen beſchäftigt, ein ſchöner Linienzug führt von ihm hinauf zur mittleren höheren Gruppe, deren höchſter Punkt der befehlende Alte, das vielerfahrene Familienhaupt, einem homeriſchen Manne gleich, darſtellt." Dennoch iſt diesmal auch der Linienfluß der Kompoſition nicht ſo frei und harmoniſch fortlaufend, wie in den Schnittern. Was dem Bilde ſeinen eigenthümlichen Zauber gibt, iſt die tiefe Melancholie, die wie der ahnungsvolle Widerſchein eines verborgenen Leidens auf den Geſtalten liegt. Es iſt, wie wenn dieſe als die letzten Abkommen eines edlen Geſchlechtes mitten in ihrer Arbeit, jede ſchon von ihrem Schickſale umſponnen, unbekümmert um die Uebrigen, ihrem nahen Untergange entgegenſähen. Aber es iſt der Ausdruck eines Leidens, das mit ſeiner Schwere auf den Beſchauer drückt, auf ſeiner Seele laſtet und ſeine Phantaſie nicht freiläßt. Das Pathos, das diesmal Robert in ſeine Figuren legte, war ihnen doch in dieſem Maße von Natur aus fremd.

Es war dieſelbe Stimmung, mit der Robert ſein Werk zu Ende führte. Nun, da er mit ihm abgeſchloſſen hatte, war der Faden abgelaufen, der ihn noch an dies Daſein band. Immer tiefer hatte der düſtere Grundzug ſeiner Natur in das Mark ſeiner Seele ſich eingegraben und alle lebenskräftigen Eigenſchaften aufgezehrt. Er verhehlte ſich nicht, wie ſchwer ihm die Ausführung jenes Bildes geworden und wie doch das Ergebniß dem der Schnitter nicht gleich kam; ein neues zu beginnen, fühlte er in ſich den Muth und die Kraft nicht mehr. Alle Beziehungen zum Leben hatte er ſchon gelöst; nun löste ſich auch ſein Verhältniß zur Kunſt. Geſellſchaft und Zerſtreuungen widerten ihn an, er ſah nur „Befürchtungen, Leiden und Kummer" in dieſer Welt, was ihm, wie er ſchon im Februar 1834 ſchreibt, „eine allzu heftige und unvernünftige Sehnſucht erregt nach der ewigen Ruhe." Immer tiefer verſank er in das Gefühl ſeiner Zerrüttung, dem er nun nicht mehr Widerſtand zu leiſten vermag und daher in ſeinen Briefen wie in plötzlichen Ausbrüchen vor ſeinem geliebten Aurèle, den er nach Venedig zu ſich gerufen hatte, freien Lauf läßt. Es ſchien ihm, wie er ſich ſelber ausdrückte, daß die Gewohnheit eines Lebens, das in Wahrheit keines ſei, zwiſchen ihm und denen, welche des Daſeins genießen, eine

Kluft bilde; daß er sich folglich nur noch als ein Original geben könne, eben gut genug, um in einsamer Existenz dem Gedanken nachzuhängen, daß ein wenig Staub den Glücklichen wie den Unglücklichen bedecken werde. Was sollte ihn an's Leben noch fesseln? Neue Hoffnungen und Neigungen ließ jene unselige Leidenschaft zur Charlotte Napoleon nicht aufkommen; als Künstler nagte an ihm das Bewußtsein, daß er den Ruhm, zu dem er plötzlich aufgestiegen, zu behaupten kaum im Stande sei; mehr aber noch rieb das Gefühl ihn auf, daß er nicht mehr die Kraft in sich fand, ein Stück Welt zu ergreifen und in seiner Darstellung, was ihn innerlich erregte und quälte, aus sich herauszubringen. So lag das Leben und die Welt verschlossen, abgethan hinter ihm. Zu nichts mochte er sich entschließen, auch Venedig nicht verlassen. Die Lagunenstadt, in deren stillen Kanälen die verfallenden Paläste einsam und verlassen sich spiegeln, war ihm lieb geworden, denn in ihr fand er „jene Ruhe und jenen Frieden", welche für die zur Melancholie geneigten Charaktere so anziehend sind. Aber auch in Venedig hatte er nichts mehr zu thun, nichts mehr zu erleben. Zu diesen geistigen Leiden kam noch die Zerrüttung seiner Nerven. Endlich, da er so schon innerlich zwischen Tod und Leben schwankte, scheint es die zwingende Gewalt einer furchtbaren Erinnerung gewesen zu sein, welche ihn dazu trieb, diesem unseligen Zustande kurzweg ein Ende zu machen. Am 25. März 1835 war er wider die Gewohnheit ohne Aurèle auf's Atelier gegangen; dieser von bangen Ahnungen getrieben eilte ihm nach, stieß die verschlossenen Thüren ein und fand den Bruder in seinem Blute ausgestreckt auf dem Boden. Er hatte sich in den Hals geschnitten: gerade so wie zehn Jahre vorher an demselben Tage Alfred, der mittlere der Brüder, sich den Tod gegeben. —

Unwillkürlich verweilt man länger bei dem einfachen Lebensgange Robert's und seinem traurigen Ende, weil er in ergreifendem Einklang steht mit seiner Kunst, weil der Mensch und der Maler so durchaus sich decken. Vielleicht geht bei keinem anderen Künstler diese Uebereinstimmung so tief. Es ist seine eigene Seele, die aus allen seinen Werken spricht, und was er auch hervorgebracht hat, immer war er ganz dabei, mit allen seinen Kräften und mit dem Ernst seiner gehaltvollen Natur. Was aber seine Genialität ausmacht und ihm eine so bedeutende Stelle in der modernen Kunst verschafft hat, das ist der breite sachliche Zug seines Talentes, der sich mit jenem subjektiven Stimmungselement innig verbindet. Er war ein ächter Künstler. Daher entdeckte er auch in dem Leben der Gegenwart eine

Schönheit, die vor ihm in ihrer unmittelbaren Realität der Malerei verſchloſſen geweſen. Er enthüllte in der Erſcheinung des italieniſchen Volkes das Große und Heldenmüthige, das Unendliche einer harmoniſch in ſich ruhenden und zu charaktervoller Form ausgeprägten Individualität, was man vor ihm nur in den fernen Geſtalten des Alterthums und den einſam überragenden Menſchen der Geſchichte gefunden. Darin hat er einen verwandten Zug mit Goethe, der in Hermann und Dorothea als Dichter für das deutſche Volk geleiſtet, was Robert als Maler für das italieniſche. Dabei iſt es bezeichnend, daß der geſunde ungebrochene Genius des Poeten von dem Naturleben des noch aufwärts ſtrebenden germaniſchen Stammes ein heiteres Bild entwarf, das fragmentariſche Genie des Künſtlers dagegen in die Darſtellung der romaniſchen Race den ſchwermüthigen Zug der Abkunft von edleren Vorfahren und einer untergegangenen Größe legte.*) Ja, bisweilen merkt man allzudeutlich die Erinnerung an die großen Geſtalten der Antike; in manchen Figuren iſt ein leiſer Nachklang der David'ſchen Schule und noch etwas von dem geſpreizten Pathos der Brutus und Romulus, die dem Künſtler in der Jugend Vorbilder waren. Wir berühren hier die ſchwache Seite der Robert'ſchen Werke: die Härten, die in ſeine Darſtellung durch ein Uebermaß von plaſtiſcher Beſtimmtheit und durch den Mangel an maleriſcher Durchbildung ſeines Talentes kamen. Schon bei den einzelnen Bildern, namentlich dem Improviſator, war davon die Rede. Es ſind Mängel, die nicht blos von ſeiner fehlerhaften Kenntniß und unſicheren Hand herrühren, ſondern zugleich eine Lücke ſeiner Begabung verrathen und ihm daher zeitlebens angehaftet haben: das Herbe und Trockene der Umriſſe, die Schwächen in der Modellirung, namentlich eine gewiſſe Unfertigkeit in den Händen und Gelenken; im Kolorit wol eine gewiſſe Kraft und Lebhaftigkeit der Lokaltöne, charaktervolle Entſchiedenheit der Farbe, aber zu ſchwere Schatten, grelle Lichter, und daher Kontraſte, die nicht hinlänglich durch die Harmonie des Geſammttons abgedämpft ſind;

*) Daß Robert ſeinen Figuren dieſen großen Schnitt, der an die Antike erinnerte, mit klarem Bewußtſein gab, geht aus ſeinen Briefen hervor. So ſchrieb er mit Bezug auf die „Madonna dell' Arco" und „Die Schnitter": „Je trouve que la terre de Naples est tout-à-fait poétique, et ses habitants rappellent incontestablement les Grecs, leurs fêtes et leurs usages: l'état pontifical me paraît avoir un aspect différent; les Romains ont quelque chose de plus sérieux et qui est en rapport avec l'idée que, généralement, on se fait de leurs ancêtres. Je désirerais faire voir, s'il m'est possible, la différence que je trouve entre ces deux peuples."

endlich der zwar einfache und anspruchslose, aber oft auch unbeholfene und schwankende Vortrag. Was ihn hingegen vor allen modernen Franzosen auszeichnet, ist ein feines Liniengefühl, ein wahrhaft genialer Sinn für rhythmische Anordnung, jenes ideale Element der Malerei, das gerade in der französischen Kunst unseres Jahrhunderts so wenig ausgebildet ist. Aber auch nach dieser Seite hin hat Robert die Spuren seines mühsamen Schaffens nicht ganz verwischen können; wie in seinen Figuren das Modell nicht immer überwunden ist, so zeigt mitunter die Gruppirung eine gewollte Gemessenheit.

So fehlt, wie der Meister das Leben schwer nahm, auch der Darstellung der geschmeidige Fluß, der vollergossene Schein des Lebens. Es ist, wie wenn die moderne Kunst nirgends zu einem vollkommenen Ergebniß gelangen sollte. Auch da, wo sie diesem ganz nahe ist, hängt sich ihr die Schwere der im Bewußtsein der Gegensätze befangenen Zeit an und läßt es zum vollen Einklang zwischen Gedanke und Erscheinung nicht kommen.

Indeß, durch jene Mängel erleidet, was Robert durch seine Auffassung des Sittenbildes Neues und Tüchtiges für die Malerei überhaupt geleistet hat, wenig Eintrag. Er hat über das gewöhnliche Genre hinaus das stilvolle Sittenbild geschaffen und der Kunst die ideale Schönheit des italienischen Volkes erschlossen, wie in Deutschland Rottmann diejenige der italienischen Landschaft. Damit ist er der Begründer einer eigenen Gattung geworden, deren übrige Vertreter wir nun betrachten wollen.

2.

Die kleineren Meister dieser Gattung.

Neben L. Robert und gleichzeitig mit ihm, doch schwächer an Talent wie an Tiefe der Empfindung that sich der ihm befreundete Victor Schnetz (geb. 1787) hervor durch seine Darstellungen aus dem italienischen Volksleben. Der Künstler, den Robert selber hochschätzte, nahm in der französischen Malerei eine Zeit lang wenigstens eine geachtete Stellung ein und war von 1840 — 45, dann wieder von 1853 — 58 Direktor der französischen Akademie in Rom. Er hat auch, größtentheils im Auftrage der Regierungen und für das Museum von Versailles, von Ende der zwanziger bis in die vierziger Jahre eine ziemliche Anzahl von historischen Ge-

mälden großen Maßſtabs ausgeführt, und inſofern ließe er ſich zu jenen Meiſtern des Geſchichtsbildes zählen, von denen im erſten Abſchnitt dieſes Kapitels die Rede war. Allein ſeine beſten Werke gehören dem römiſchen Sittenbilde an, während jene Arbeiten, ohne eigenthümliches Gepräge, dieſelben Züge nur abgeſchwächt an ſich tragen.

Auch er kam aus der David'ſchen Schule und ſuchte deren klaſſiſches Formenweſen los zu werden, indem er ſich mit friſchem Blick der Wirklichkeit zuwendete und bei ſeinem Aufenthalte in Rom, wohin er ſchon vor 1820 gekommen war, wie Robert für die natürliche Schönheit der italieniſchen Stämme raſch begeiſterte. Doch war ſeine Begabung nicht entſchieden genug, die akademiſche Anſchauung, worin er aufgewachſen, ganz loszuwerden, er iſt über die rundliche Formengebung jener Schule und eine geſpreizte Härte der Erſcheinung zeitlebens nicht hinausgekommen. In ſeinen erſten Werken, größeren hiſtoriſchen Gemälden, iſt die David'ſche Weiſe mit ſeiner eigenen mehr realiſtiſchen Auffaſſung ſeltſam gemiſcht. Das Bedeutendſte unter ihnen iſt die h. Genovefa, welche an die Belagerten Lebensmittel austheilt (Salon von 1824, jetzt in der Kirche Bonne-Nouvelle). In dem Bilde fand damals Robert „eine ſo kräftige Natur und ſo erſtaunliche Energie", daß er ihm nichts an die Seite zu ſtellen wußte; es habe, ſo meinte er, hiſtoriſchen Charakter und ein wirkungsvolles Pathos, auch würden wol die Nachahmer der Antike aus dem Bilde dem Künſtler einen Vorwurf machen. Was Robert anzog, war eben die tüchtige und naturwahre Anſchauung, die ſich in manchen Geſtalten ausſpricht, ohne zur gewöhnlichen Wirklichkeit herabzuſteigen. Daneben aber noch das aufgeregt deklamatoriſche Geberdenweſen und die abgemeſſene Gruppirung der klaſſiſchen Schule. Freier entwickelte ſich das Talent des Künſtlers in den kleineren Scenen aus dem römiſchen Volks- und Brigantenleben, mit denen er von Beginn der zwanziger Jahre fleißig beſchäftigt war. Seine Hauptwerke in dieſer Gattung ſind: die Zigeunerin, welche dem auf dem Schooße ſeiner Mutter ſitzenden Hirtenknaben Montalto, dem ſpäteren Pabſt Sixtus V., wahrſagt*), die Familie römiſcher Kampagnolen auf der Flucht bei einer Tiberüberſchwemmung und das Madonnengelübde für den kranken Knaben (die beiden letzten 1831 ausgeſtellt, jetzt im Luxembourg). Auch das erſte ein einfaches Sittenbild, da natürlich in dem Hirtenjungen nichts den künftigen Pabſt ankündet. Alle drei mit lebensgroßen Figuren, worin ſich

*) Geſt. von N. Lecomte.

ſchon der Anſpruch auf eine gewiſſe Größe der Erſcheinung verräth; zugleich, in den beiden letzteren wenigſtens, eine ergreifende Situation, die über den gewöhnlichen Lebensinhalt hinausgeht und mit dem Ausdruck tieferer Empfindungen die Natur dieſer Menſchen aus dem Volke in einen erhöhten Zuſtand verſetzt. Das Beſte iſt wol das Madonnengelübde, dem auch der heutige Beſchauer noch einen theilnehmenden Blick gönnen mag. In der Kapelle, in die ein warmer Sonnenſtrahl gerade auf den kranken Knaben fällt, ſind die verſchiedenen Lebensalter, der Mönch, der Pilger und der blinde Pifferaro, das Mädchen in blühender Jugend neben dem Weibe in reifer mütterlicher Schönheit, bei ſtillem Gebet in anſprechenden Gruppen vereinigt, wobei die Familie des blaſſen Kranken, mit heißer Inbrunſt zur Madonna gewendet, die beherrſchende Mitte bildet. Ueberhaupt liebt es Schnetz, die Figuren des römiſchen Volkes in den ſchmerzlichen Wechſelfällen ihres kleinen Lebens oder doch in erregten Stimmungen zu zeigen, ohne deßhalb die Ruhe ihrer Erſcheinung durch den Ausbruch wilder Leidenſchaft zu ſtören. So in einem zweiten Madonnengelübde für ein krankes Mädchen, einem Leichenzug eines Kindes, dem ein Weib ihr ſchlafendes Kind auf den Knieen haltend in bekümmerter Ahnung nachblickt, in der Ermordung eines Hirten durch Briganten, der weinenden Frau neben der Leiche ihres Mannes u. ſ. ſ. Eigenthümlich iſt ihm, daß er gern dies harmloſe Landvolk der Kampagna in ſeinen Beziehungen zur Kirche ſchildert, beichtende Mädchen, ein Mönch bald mit betenden Kindern, bald als ſtützender Begleiter einer müden Mutter mit ihrem Säugling, den frommen Gang des Pilgers, ſo noch im Salon von 1861 den Mönch als Arzt eines kranken Kindes, eine Kontadina im Gebet und dergleichen mehr. Doch läßt er es auch an einfacheren Scenen aus dem alltäglichen Daſein nicht fehlen.

Dieſe Geſtalten des Malers ſind durchweg kernhafte Menſchen, größtentheils ſogar, ungeachtet der gewollten Formenſchönheit, etwas derbe und bäuriſche Naturen, die nichts von der Tiefe haben noch von der ſchwermüthigen Größe der Robert'ſchen Schnitter und Fiſcher. Ferm bis zur Derbheit, entſchieden bis zur Härte iſt auch die Behandlung; die Zeichnung feſt in den Umriſſen bis zur Trockenheit, die Modellirung die Körper wol kräftig heraushebend, aber ohne abſtufende Feinheit. Das Kolorit ebenfalls ſchwer durch die ſtark ausgeſprochenen Lokalfarben, die öfters in widerſtreitender Sprödigkeit, wie Blau, Roth und Weiß neben einander ſtehen, zudem von einer gezwungenen Wärme durch einen in's Röthlich-Braune

ſpielenden Ton, ohne die maleriſche Hülle von Licht und Luft. Es iſt ein noch ziemlich ungelenker Realismus, der friſchen Schrittes auf die lebendige Natur losgeht, aber doch noch den David'ſchen Kothurn an den Füßen ſchleppt und unterwegs in der Härte der plaſtiſchen Form ſtecken bleibt. Daher gelingt es dem Maler nicht die Idealität, die in dem Gegenſtande ſelber liegt, zu entbinden; andrerſeits bleibt er an der Schwere der Natur, den beſonderen Zügen des Modells u. ſ. f. hängen. Auch zum eindringlichen Ausdruck der Seelenſtimmung bringt es Schnetz nicht, obſchon er gern Vorwürfe behandelt, die das Gemüth zu tieferer Theilnahme auffordern. Daher kann der Beſchauer von Heute dem lauten Beifall nicht zuſtimmen, den dieſe Werke ehedem gefunden. Es war ein Erfolg, der mindeſtens eben ſo viel den Zeitverhältniſſen zuzuſchreiben iſt als der Begabung des Malers. Schnetz war einer der Erſten, der dem allgemeinen Bedürfniſſe nach Ausgleichung der Gegenſätze und einer gemäßigten Mitte, wie wir es nun ſchon kennen, entgegenkam. Neben Robert konnte er ſich um ſo eher behaupten, als ihm ſein franker kräftiger Vortrag den Schein der Meiſterſchaft gab und ſeine lebensgroßen Figuren das Auge auf ſich zogen. Die Zeit aber hat an den Tag gebracht, daß in den Werken Roberts die Kraft des Genius eine Schönheit für alle Zeiten aus dem Schacht der italieniſchen Natur gehoben hat, während Schnetz nur die noch befangenen Wünſche des Zeitalters mit ihrer äußerlichen Hülle abfand.

Auch kann der Letztere, an einem gewiſſen Punkt angelangt, nicht weiter, vielmehr ging es, ſeit den vierziger Jahren etwa, mit ihm abwärts. Sein Erfolg brachte ihm mancherlei größere Beſtellungen ein, die er mit ſeiner geübten Hand raſch auszuführen keinerlei Bedenken trug. Arbeiten für den erſten Anblick von einer gewiſſen äußerlichen Wirkung, da der Maler die lebensvollen italieniſchen Menſchen, nur in hiſtoriſche Kleider gehüllt, ſo gut er vermochte, auch hier anbrachte und immer auf eine gewiſſe natürliche Markigkeit der Geſtalten bedacht war; aber von noch geringerem Werth als ſeine römiſchen Scenen, auch abgeſehen von der Flüchtigkeit der Arbeit. Denn hier, wo ihm die lebende Berührung mit der Natur fehlte, war er auf ſich ſelber angewieſen; der alte Zopf der akademiſchen Anſchauung kam wieder zum Vorſchein und der Maler half ſich, um ſeinen Figuren hiſtoriſche Größe zu geben, mit den Stelzen des klaſſiſchen Pathos. So kam ein lebloſes Mittelding zu Stande, wenn auch einzelne Geſtalten und Gruppen tüchtiger ſind und mehr Realität haben, als ſonſt in den Dutzendbildern des Verſailler Muſeums zu finden iſt. Die

hierher zählenden Werke des Künstlers für das letztere sind die Schlacht von Cerisolles im Jahre 1544, der feierliche Zug der Kreuzfahrer um Jerusalem, die Aufhebung der Belagerung von Paris im Jahre 888 und die Schlacht von Askalon, diese noch das Beste durch das Maßvolle der Geberden und die mehr malerisch gehaltene Darstellung. Auch außerdem lieferte Schnetz, meistens im Auftrag der Regierung, mancherlei historische Bilder und zwar aus den verschiedensten Zeiten bis herab zur Julirevolution. Endlich hatte er auch große Wandflächen mit monumentalen Malereien zu bedecken: im Louvre eine Decke, an der er Karl den Großen darstellte, wie er inmitten seiner Würdenträger aus der Hand Alkuins Manuskripte entgegennimmt, und in der Madeleine eine der großen Kapellenwände mit der Bekehrung der Heiligen, dann noch in Kapellen von Notre-Dame-de Lorette und St. Severin. Durch ihre franke Weltlichkeit haben diese religiösen Gemälde noch am meisten Wirkung; namentlich erinnert in jenem Magdalenenbilde das umgebende Volk an die italienischen Figuren des Meisters, und fast glaubt sich der Beschauer bei seinem Anblick in die römische Kampagna versetzt, während Christus und Magdalena weder seine Seele noch seine Phantasie im Geringsten beschäftigen. Seit den fünfziger Jahren hat sich der nun greise Künstler vollends überlebt. In allen Darstellungsmitteln weit vorgerückt und vorab auf malerischen Reiz aus, geht nun die Kunst ganz andere Wege. — Unter dem unmittelbaren Einflusse von Robert und Schnetz stand Bonnefond, dessen schon bei der Lyoner Schule gedacht ist (S. 154), in seiner zweiten Periode. Er war 1827, da er schon durch seine Sittenbilder aus dem alltäglichen Leben einen Ruf hatte, zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien gewandert und fühlte sich in Rom von den Werken jener Meister mächtig angezogen. Er versuchte sich nun mit Glück in derselben Gattung, wobei er gern sentimentale Beziehungen behandelte, namentlich das Landvolk in rührenden Verhältnissen zur helfenden Kirche: Madonnengelübde, Pilgerfahrten, kranke Pilgerin von Mönchen unterstützt und dergleichen mehr. Er kam Schnetz ziemlich nahe, ohne ihn zu erreichen, traf selten das Kernhafte jener heroischen Naturen, wurde dafür übertrieben empfindsam im Ausdruck und gab in der Darstellung nichts weiter als ein trockenes Abbild der malerischen Außenseite des römischen Volkes. —

Doch nicht blos aus der David'schen Schule, auch aus dem Ingres'schen Atelier wendeten sich zwei Maler der schönen Natur des Letzteren zu, um so in der Wirklichkeit für die Idealität ihrer Anschauung einen Körper zu

finden. Beide Deutſche von Geburt aber durch ihren Entwickelungsgang der franzöſiſchen Kunſt angehörig. Der Eine, Rodolph Lehmann, (geb. 1819) der Bruder des im vierten Buche beſprochenen Henri, hat ſich in den vierziger Jahren zuerſt bekannt gemacht durch einzelne römiſche Landmädchen: die Spinnerin vom Jahre 1842, die Korufchwingerin und die Pilgerin in der Kampagna, beide von 1845. Dieſe Bilder hatten es auf die Schilderung der noch klaſſiſchen Schönheit jenes Volkes abgeſehen, griffen aber über das Maleriſche hinaus in das plaſtiſche Gebiet durch den relieſartigen Charakter der Stellung und den der Natur aufgedrungenen antiken Schnitt der Geſtalten. Gleichzeitig ging er auf eine brillante Färbung aus und ſtrebte bald aus dieſem Geſichtspunkte nach reicheren Wirkungen. So brachte er in den Salon von 1847 ein figurenreiches Gemälde, worin jenem dankbaren Stoff des römiſchen Geſchlechtes ein prächtiges hiſtoriſches Gewand umgeworfen war: die große religiöſe Feierlichkeit, da Sixtus V. umgeben von den Kirchenfürſten, von dem zugelaufenen Volk der ganzen Umgegend, Bürgern und Landleuten und reuigen ihren Raub darbringenden Briganten, 1590 die pontiniſchen Sümpfe — nachdem ein großer Theil derſelben trocken gelegt war — feguete. Ein Werk, dem man ſchon durch die unmäßige Häufung der maleriſchen Motive die Abſicht anmerkt, ohne inneren Zuſammenhang der Gruppen, von einem blendend gelblichen Lichtton, in der Zeichnung und Modellirung, einzelne mit Liebe behandelte Geſtalten ausgenommen, matt und oberflächlich. Als dann Hébert, von dem gleich die Rede ſein wird, die ſchönen Menſchen des römiſchen Gebirges und der Kampagna in einem ganz neuen, tief maleriſchen Lichte zeigte, da trieb ihn deſſen Erfolg, dieſe ſtimmungsvolle Auffaſſung mit ſeiner klaſſiſchen Zurichtung der Figuren zu verbinden. In dieſer Weiſe iſt ſein Bild aus den pontiniſchen Sümpfen vom Jahre 1859 gehalten. Landleute in träger Ruhe auf einem mit Mais beladenen Boote, im kühlen Morgenlichte bei aufgehender Sonne langſam durch das trübe Waſſer vorwärts gezogen und einer Herde ſchwimmender Büffeln begegnend, die zur Reinigung der Kanäle verwendet werden. Wie ſich nicht anders erwarten ließ, iſt der Verſuch jener Vereinigung mißlungen; die Stimmung iſt trotz des unheimlichen gemiſchten Lichtes ausgeblieben und in Wahrheit das Bild, das ſowol durch die Farbe als durch die Form wirken wollte, ohne alle Wirkung. Anſprechender iſt die Karnevalsſcene von demſelben Jahre, ein Balkon auf dem Korſo, mit ſchönen Frauen in der Tracht von Procida und Albano; lebhaft wieder im Kolorit wie ſeine erſten Bilder

und tüchtiger in der Zeichnung, aber von koketter und leerer Anmuth der Erſcheinung. Auch iſt es im Grunde Lehmann nicht ernſt mit dem klaſſiſchen Wurf, den er ſonſt gern ſeinen Geſtalten gibt; es iſt eine bloße Maske, die er ihnen vorhält. Denn der Maler hat das Zeug nicht, mit tieferem künſtleriſchem Sinn aus der eigenen Natur des Volkes ſeinen idealen Zug zu löſen.

Dagegen hat der Andere von jenen Beiden, Karl Müller (von Stuttgart) mit maleriſchem Auge und einem gebildeten Formgefühl einmal das römiſche Leben von ſeiner heiteren Seite anſpruchslos gefaßt und ſo einen glücklichen Griff gethan. Er hat freilich in dieſer Richtung außer dem einen großen Bilde nichts Tüchtiges mehr zu Stande gebracht; aber dieſes Eine genügt vollſtändig, um ſeiner an dieſer Stelle, und zwar als eines dem Vorigen überlegenen Talentes, zu gedenken. Es iſt das Oktoberfeſt in der Villa Borgheſe bei Rom (mit lebensgroßen Figuren; 1848 ausgeſtellt, jetzt in der königlichen Villa in Berg bei Stuttgart), das auch ſeinen Ruf begründet hat. Römiſche Männer und Frauen in ihren farbenreichen und kleidſamen Feſtgewändern zu mannigfaltigen Gruppen bei fröhlichem Spiel und Tanz vereinigt, tüchtige Geſtalten mit dem Ausdruck jener ſchönen Freude des Südens, die auch im Jubel nicht über ein gewiſſes Maß geht, und bei aller Gluth der Sinnenluſt die zarte Linie der Anmuth nicht überſchreitet. Wie die Formengebung gediegen durchgeführt iſt, ſo iſt auch die maleriſche Behandlung, wenngleich nicht ohne Härte, doch breit, ſicher und lebendig. Die übrigen Werke des Meiſters, worin er bald graziöſe Scenen aus der klaſſiſchen Mythe, bald poetiſche Figuren aus Goethe und Shakſpeare darſtellte, kommen jenem bei weitem nicht gleich. Für das eine Stoffgebiet fehlt ihm die ideale Anſchauung der Form, für das andere Wärme und Tiefe des Ausdrucks; auch vermag er nicht dieſe fremden Gebieten entnommene Stoffe in das Maleriſche umzuſetzen. Seine durchaus moderne Auffaſſung war, geläutert durch ein entwickeltes Formverſtändniß, jener ſchönen Wirklichkeit gegenüber ebenſoſehr im Rechte, als ſie ſich für die reinen Phantaſiegeſtalten nun unzulänglich erweiſt. — Nach R. Lehmann und K. Müller läßt ſich hier als ein verwandtes aber geringeres Talent noch Charles de Pignerolle nennen. —

Von allen dieſen Malern des italieniſchen Lebens unterſcheidet ſich weſentlich Erneſt Hébert (geb. 1817), Schüler von Delaroche, durch ſeine durchaus maleriſche und eigenthümliche Auffaſſung. Der Künſtler iſt erſt ſeit 1850 zu Ruf gekommen und nimmt in der Malerei der Gegenwart

eine hervorragende Stellung ein; er hätte daher eigentlich erſt in der Betrachtung der letzteren ſeinen Platz. Allein er läßt ſich recht wol dieſer Gruppe zuzählen, weil er in ſeiner Darſtellung des italieniſchen Sittenbildes zwiſchen der idealen und der realiſtiſchen Anſchauung eine lebensvolle Mitte einhält und über das Genremäßige hinaus eine tiefere Stimmung zum Ausdruck bringt. Er bildet ferner zu L. Robert, auf gemeinſamer Grundlage, einen ſehr intereſſanten Gegenſatz. Auch er breitet über die Geſtalten des römiſchen und neapolitaniſchen Landvolkes die Stille einer verſchleierten Schwermuth aus; aber mit ihrer Schönheit verſchmilzt er tiefer die Realität der individuellen und mitgenommenen Natur, löſt die Form, die bei Robert plaſtiſch geſchnitten war, in maleriſche Weichheit auf und durchdringt ſeine Figuren mit einer Empfindung, die vorab den überſtrömenden Zug der ſubjektiven Stimmung des Malers hat.

Es war das bekannte Bild der Malaria (im Luxembourg; ſ. die Abb.) womit Hébert im Salon von 1851 mit einem Schlage zu Bedeutung gelangte.*) Auf ärmlicher Barke gleitet eine römiſche Familie zwiſchen kahlen niedrigen Ufern die Tiber hinab, um dem Fieber zu entfliehen, das alljährlich einen Theil der Kampagna heimſucht. Schon liegt auf einigen Geſtalten der böſe Hauch der Krankheit; nur die ſtolze Figur des Mannes an der Spitze des Schiffes, ein ächter Nachkomme der alten Römer, und das in freier Anmuth rückwärts gelehnte Mädchen ſcheinen in voller Geſundheit noch unberührt vom Leiden. Von dem edlen Charakter der Gruppirung und der Figuren, von der Wahrheit des Ausdrucks und der Bewegungen kann die Abbildung wol eine Vorſtellung geben. Allein nur das Bild ſelber vermag die melancholiſche, tief in das Gemüth dringende Stimmung mitzutheilen, die in der maleriſchen Behandlung liegt. Ein unheimlicher bleigrauer Ton iſt über die Scene ausgebreitet; eine ſchwüle fieberſchwangere Luft umhüllt ebenſo das unfruchtbare Erdreich und das träge ſchleichende Waſſer, wie dieſe von ihrem unheilvollen Athem ſchon angewehten Menſchen. Es iſt eine Schwermuth, die mit unwiderſtehlichem Zuge auch die Seele des Beſchauers feſter und feſter umſpannt; eine Empfindung, die um ſo eindringlicher wirkt, als ſie in die Erſcheinung vollſtändig herausgetreten iſt und nicht, wie ſo manche moderne Produkte, durch einen unklaren Anklang an poetiſche Erinnerungen ein Intereſſe zu gewinnen ſucht. Schon hiermit iſt angedeutet, daß die Seele des Vor-

*) Lith. von Soulange-Teiſſier.

gangs nicht blos in den Köpfen und Geberden, sondern mit noch gesteigerter Kraft in der koloristischen Stimmung ausgesprochen ist. Der Ton, die Luft, das verschleierte Licht hat mit seinem ahnungsvollen Element Alles gleichsam durchdrungen, die Besonderheit der Lokalfarben in sich aufgelöst und in der harmonischen Gesammtwirkung die Realität mit dem geistigen Inhalte gesättigt. Dazu ist die Natur selber, in ihren intimsten Zügen belauscht, mit treuem Verständniß wiedergegeben. Man sieht, daß der Meister — der auch einmal den großen römischen Preis davon getragen — die Form gründlich kennt, aber er hat nun die akademische Zeichnenmappe weggeworfen und weiß mit feinfühliger Hand die schöne Form aus der Realität selber zu heben. Malerisch endlich ist ebenfalls die freie saftige Behandlung, die zwischen der klassischen Glätte und dem „gemauerten" Vortrag der Romantiker eine maßvolle Mitte hält.

Doch Eines, was man dem Maler öfters zum Vorwurf gemacht hat, läßt sich nicht läugnen. Es ist ein Zug krankhaften Leidens, der sich in diese melancholische Stimmung mischt und ihr einen ächt modernen Beigeschmack gibt; die Schwermuth ist zur entnervenden Traurigkeit gesteigert und dadurch die markige Erscheinung des römischen Stammes, wie sie uns in Robert entgegentritt, ins Weiche umgesetzt und abgeschwächt. Für den Maler war es ganz bezeichnend, daß er sich eine solche Scene wählte, wo auf jenen Menschen, deren Schönheit schon von Natur aus einen schmerzlichen Zug zu haben scheint, auch noch die Fieberluft mit schwerem Drucke lastet. In der Behandlung spricht sich ebenfalls diese Empfindungsweise fast zum Uebermaß aus. Wie ein Schleier legt sich der Ton auf die Menschen und Dinge; die Form sowol wie die Lokalfarbe verzittert an manchen Stellen in den zarten dunkel-bläulichen Duft der sich über das ganze Bild gezogen hat, und manchmal spielt das Fleisch ins Violette, die Farbe der Trauer. In der Malaria ist diese Manier noch mit Maß eingehalten und ohnedem zum Gegenstande passend. In den späteren Bildern aber tritt sie stärker hervor und gerade um so entschiedener, als sie nicht ohne Weiteres zum Stoffe stimmt; man hatte daher ganz Recht zu sagen, daß alle seine Gemälde mehr oder weniger Malaria's seien.*) Darum ist auch seine erste, die ächte Malaria unübertroffen geblieben, so Tüchtiges und Ansprechendes er auch später noch geleistet hat.

Begreiflich, daß sich ein solches Talent mit Vorliebe an die feineren

*) Vergl. Ludwig Pfau, Freie Studien. S. 336.

Formen und den weicheren Ausdruck der Frauen hält. So hat Hébert während des letzten Jahrzehnts in einer Reihe von Bildern römiſche und neapolitaniſche Landmädchen dargeſtellt, bei dem harmloſeſten Tagewerk, am liebſten am Brunnen, wo der Maler in den einfachen ſchönen Bewegungen des Waſſer-Schöpfens und Tragens ſo dankbare Motive findet; oder einmal auch Fienarolen (Heuverkäuferinnen), die am Eingang einer kleinen Stadt ihr Heu feilbieten. Aber dieſe dürftig gekleideten italieniſchen Dirnen, ſichtlich nach der Natur genommen, ohne das Intereſſe einer Handlung oder irgend einer bewegten Situation, ſind doch mit einem eigenen Reiz wiedergegeben. In dem Ausdruck ihrer anmuthigen, dabei ganz individuellen Köpfe wie in der Farbenſtimmung läßt der Künſtler eine Welt von Empfindungen ſpielen, er regt die Phantaſie an, der anziehenden Erſcheinung auf den Grund zu gehen und ihr in der innerſten Seele zu leſen. Doch nicht um nach einem beſtimmten Inhalt zu ſuchen. Ein unfaßbares Gefühlsleben, nur mit dem bald leiſeren bald ſtärkeren Grundton der Schwermuth, ſpricht aus den Geſtalten, umſchwebt, umhüllt ſie und zieht den Beſchauer, wie mit den ungewiſſen Klängen einer weichen Melodie, in dieſe ſchwebende träumeriſche Stimmung mit hinein. „Die Mädchen von Alvito“ (im Neapolitaniſchen) ſind zwei zarte Geſtalten, an der Schwelle der Reife. In ihren groben Hemden und wollenen Röcken kommen ſie eben vom Brunnen den ſteilen Weg zwiſchen Felſen herauf; die Eine oben ſchon angelangt, ihren Krug wie eine antike Kanephore, die Andere, noch in der Bewegung des Steigens, einen Pack Wäſche auf dem Kopfe tragend. Jene in ſtrenger gerader Haltung, eine blaſſe Schönheit von unheimlichem Feuer in den groß geöffneten Augen und mit einem unbeſchreiblich leidenden Zug um die feingeſchnittenen Lippen; die zweite eine robuſtere gewöhnlichere Natur von lebhafter Sinnlichkeit in dem volleren Geſichte. Auch die „Frauen von Cervara“ (im römiſchen Gebirge) — das Bild iſt im Luxembourg — kommen vom Brunnen. Die Hauptfigur, ebenfalls mit dem Krug auf dem Kopfe, ſchreitet die Stufen von dem höher gelegenen Brunnen herab: ein junges friſches Blut von fünfzehn Jahren, ſchlank und ſchmächtig, mit jenen ſchwimmenden ſchwarzen Augen, worin Luſt und Leid eines unendlichen Liebeslebens ahnungsvoll ſich ankünden. Neben ihr ein Kind, mit gleichen Füßen auf der Treppe ſtehend, wie wenn es nicht mit jedem Schritte eine Stufe faſſen könnte, von der anmuthigſten Einfalt, während eine Alte dem Beſchauer den Rücken zukehrend hinanſteigt. Was aber dem Bilde erſt ſeinen vollen Reiz gibt, das iſt der Zauber des

Helldunkels und des zwischen den Felsen eingeschlossenen Lichtes. Freilich ist hier schon die weiche verschmelzende, alle Bestimmtheit auflösende Behandlung zum Aeußersten getrieben, an Manier grenzt die idealisirende Harmonie. Seltsam ist, das der Künstler gerade bei diesen einfachsten Vorwürfen die Figuren lebensgroß gebildet hat. Wie wenn er hätte zeigen wollen, daß auch der ärmste Gegenstand einen großen Maßstab verträgt, falls nur aus ihm eine stylvolle Darstellung — die ja bis zu einem gewissen Grade auch auf rein malerischem Wege sich erreichen läßt — eine innere Größe, eine von unendlichem Inhalt beseelte Schönheit zu lösen vermag. Allein es ist lediglich die Behandlung des Malers, welche in das bloße Dasein eines so beschränkten Lebenskreises eine solche Tiefe legt, und das hätte sich auch bei kleinem Maßstab erreichen lassen. Indessen soll man darüber mit dem Künstler nicht rechten, und wenn nur das Ergebniß keinen Mißklang zeigt zwischen Umfang und Inhalt, ihm die Regel der Aesthetik nicht entgegenhalten.

Ein andermal gibt Hébert seiner Darstellung eine erhöhte Wirkung durch einen Kontrast, der die Figuren in ein tieferes Verhältniß zu einander bringt. So in dem Bilde der „Rosa Nera“ (wie die Cervarolen 1859 ausgestellt), das, wie die Malaria, in kleinerem Maßstab gehalten ist. Wieder eine Scene am Brunnen, in einer Felsengrotte, die den ganzen Hintergrund ausfüllt. Auf dem Rande desselben sitzt von den anderen Weibern abgesondert im dürftigsten Anzuge ein reizendes Geschöpf — die Rosa Nera — müssig mit dem leeren Krug am Arme mit leidendem Ausdruck und mit träumerischer Schwermuth in die Ferne blickend; sie hat wol nach seliger Liebeszeit ein großes Leid durchgemacht und muß nun langsam die bitteren Tropfen kosten, die von dem süßen Trank übrig geblieben sind. Neben ihr eine Alte und ein blutjunges Kind, beide vom Rücken gesehen, mit Wasserschöpfen beschäftigt, in sorgloser Ausübung ihrer Arbeit; die Eine über alle Herzensnoth hinaus, die Andere noch nicht reif dafür. Neben diesen steht, den Arm in die Seite gestemmt, eine stolze Schönheit in der vollen Blüte der Jugend, noch unberührt von Kummer und Gram, doch auch noch in der Herbigkeit eines verschlossenen Herzens. Zu ihrer Seite endlich sitzen zwei alte Weiber an der Felsenmauer gekauert in emsigem Geplauder, wie das so in der ganzen Welt am Brunnen Brauch ist und wobei wol der liebe Nebenmensch nicht allzugut fortkommen mag. Es ist möglich, daß sich der Maler seine Figuren in einer solchen inneren Beziehung gedacht hat; wenigstens hat er ihnen einen Ausdruck gegeben,

der den Beſchauer anregt ihrem Schickſal und ihren Empfindungen nachzugehen. Aber auch wo er, wie bei jenen Fienarolen, nur die harmloſe Erſcheinung des täglichen Daſeins gibt, tragen ſeine Frauen die deutlichen Spuren von Gram und Leiden. Dieſe ſchmächtigen Naturen mit den ſchmalen Hüften, den kaum entwickelten Formen und der in's Nebelhafte verſchwebenden Fleiſchfarbe, ſie ſind wie angekränkelt von der heißen Luft des Südens und verzehrt vom inneren Brand eines leidenſchaftlichen Gemüths.

Auch auf anderen Gebieten hat ſich Hébert ab und zu verſucht. So einmal auf dem religiöſen mit einem Judaskuß (1853 ausgeſtellt, jetzt im Luxembourg). Solchen Stoffen aber widerſtrebt die verfeinerte Auffaſſung, die ihm eigen iſt. Chriſtus im langen weißen Gewande, von einem ſcharfen Laternenlichte, das ein Kriegsknecht ihm entgegenhält, aus dem umgebenden Dunkel hervorgehoben, ſteht in allzugeſpanntem Kontraſt zu Judas, der mit teufliſchem Ausdruck eben ſeiner Wange ſich nähert; auch iſt in ſeinem eigenen Kopfe eine manierirte Hoheit, ein Gemiſch von ſchmachtender Empfindſamkeit und anſpruchsvoller Größe. Zudem ſind die Formen wie verwiſcht durch die weiche Behandlung, es fehlt an jener Energie der Erſcheinung, die wir bei lebensgroßen Figuren von ſolcher Bedeutung beanſpruchen, und der Lichteffekt hebt ihre Selbſtändigkeit vollends auf. Weit glücklicher war der Maler auf dem entgegengeſetzten Felde, als er im Salon von 1865 „die ſteinerne Bank" ausſtellte. Eine alte Bank aus einem römiſchen Park, verwittert und mit Moos bewachſen und von herbſtlich gefärbten Platanenblättern umſtreut, in dem tiefmelancholiſchen Dunkel hoher Bäume, die ſelber nicht ſichtbar ſind. Die ganze Wirkung liegt hier in der ächt maleriſchen Stimmung, die unwillkürlich in die Phantaſie Träume der Vergangenheit wachruft, den verhängnißvollen Wechſel von Glück und Leid, deſſen ſtummer Zeuge jene Bank, ſie ſelber mitgenommen von den Gewalten der Zeit und Natur, von Regen und Sonnenſchein, geweſen iſt. —

Auch mit ſeinen Portraits findet der Künſtler vielen Beifall. Denn er weiß ihnen jenen Anflug einer ſeelenvollen Natur zu geben und zugleich das Aparte, „Diſtinguirte" der modernen Geſellſchaftskreiſe zur Erſcheinung zu bringen. Jene zarte kränkelnde Grazie, die ſeinen römiſchen Bäuerinnen bei aller Naturwahrheit eigen iſt, ſie gibt auch ſeinen Bildniſſen einen vornehmen und eigenthümlichen Zug, der ſie aus allen anderen heraushebt und dem Gedächtniſſe einprägt. Natürlich ſind es nur die Frauen und Kinder der höheren Stände, an denen eine ſolche Auffaſſung

Die Malaria. Von E. Hébert.

ſich bewähren kann. Freilich geht auch hier jener in's Bläuliche oder Violette ſpielende auflöſende Ton öfters zum Uebermaß, verſchwemmt die Formen und bringt in das Kolorit ein der Natur fremdartiges Element. So iſt ſeine Prinzeſſin Klotilde (Salon 1861) allzu duftig und hell in den Schatten, in der Form unſicher, im Fleiſchton bläulich und wie in einen zarten Nebel verflüchtigt. Ein Knabe und ein kleines Mädchen, welche dieſes Jahr (1866) ausgeſtellt waren, ſeine ariſtokratiſche Naturen, zeigten eine ſo beſondere Erſcheinung, daß ihr Bild in der Phantaſie ſofort haften blieb. Aber das Empfindungsvolle des Ausdrucks ging über das Kindliche hinaus, beim Knaben in das Schwärmeriſche, beim Mädchen faſt in das Leidenſchaftliche, und entbehrte ſo durchaus jenes naiven Reizes der noch unaufgeſchloſſenen Kinderſeele.

Die Mängel — welche mit den Eigenſchaften dieſes ungewöhnlichen Talentes in engem Zuſammenhang ſtehen — ſind ſchon bei den einzelnen Bildern zur Sprache gekommen. Hébert läßt uns auf den Grund eines inneren Lebens ſehen, aber es iſt immer dieſelbe ſchwermüthige Empfindung, welche auf ſeinen Perſonen laſtet wie ein unabwendbares Schickſal. Das ſpricht ſich auch in der Behandlung aus, in jenem ſchmelzenden nebelhaften, in's Bläuliche oder Violette ſpielenden und die Kraft der Erſcheinung abſtumpfenden Tone. Mit dieſem ſubjektiven Elemente miſcht ſich merkwürdig das Naturwahre, der realiſtiſche Ernſt der Darſtellung. Seine Charaktere ſind beſtimmte Individuen, von eigenartiger Bildung und in der zerlumpten geflickten Tracht der Armuth; man ſieht, daß der Maler ſich treu an die Natur gehalten und es verſchmäht hat, ſei es die Form, ſei es das Gewand zu idealiſiren. Er vergeiſtigt ſie lediglich, aber auch vollſtändig durch die überſtrömende Stimmung. In der Behandlung gibt ſich jene Miſchung kund durch ein zu ſorgfältiges Ausführen und Charakteriſiren des Beiwerks, wodurch öfters das eine und andere Detail aus der Geſammtwirkung zu laut ſich heraushebt; ſo in den Cervarolen die Felſen und in der Roſa Nera die bunten Lappen der Kleidung. Alle Kräfte aber des Malers, ſeine Kenntniß der Form zugegeben, liegen nach der Seite des Ausdrucks und der koloriſtiſchen Stimmung. Er iſt arm in der Erfindung wie in der Gruppirung und unfähig ſowol männliche energiſche Charakter als ein umfaſſendes, aus mannigfaltigen Fäden reichgewirktes Stück Leben zu ſchildern. Das iſt es worin er Robert weit nachſteht.

Auch noch außer Hébert haben jüngere Meiſter das italieniſche Leben zum Vorwurf genommen. Allein ſie gehören entſchieden der neueſten Kunſt

an, ſei es durch ihre Darſtellungsweiſe, ſei es durch die Bedeutung die ſie auf anderen Gebieten erlangt haben. Mit Hébert läßt ſich das fünfte Buch abſchließen, weil auch er noch die plaſtiſche mit der maleriſchen Anſchauung vermittelt und dem Sittenbilde mit einer tieferen Empfindung einen über die Enge des gewöhnlichen Daſeins hinausragenden Inhalt gibt. Doch ſchon er gehört durch die ſtarke Ausprägung ſeiner durchaus modernen Individualität der neueſten Zeit an. Denn dies iſt, wie ſich nun zeigen wird, ein weſentliches Merkzeichen derſelben, daß ſie aus dem inneren Zuſammenhange mit der Welt der Gegenſtände ſich losgelöſt hat, frei darüber zu ſchweben meint — während ſie doch an den Schein der Wirklichkeit gebunden bleibt — und vor Allem die eigene Individualität des Künſtlers zur Geltung bringen will. —

Sechſtes Buch.

Die Malerei des zweiten Kaiſerreichs.

Die Zerſplitterung der Schulen und der Gattungen unter dem Einfluß der Sitten und der realiſtiſchen Anſchauung.

Erſtes Kapitel.

Das Kulturleben der Epoche und ſein Bild im neueſten Idealismus.

1.

Die politiſchen und ſittlichen Zuſtände.

Delaroche und L. Robert waren die beiden letzten großen Glieder in der Kette der geſchloſſenen Entwickelung, welche durch die verſchiedenen Schulen und Kunſtweiſen, womit wir uns bisher beſchäftigt haben, die franzöſiſche Malerei des Jahrhunderts durchläuft. Die hiſtoriſche oder vermittelnde Richtung war der treue Vertreter und Begleiter des Julikönigthums geweſen. Daß daher mit dem Sturz deſſelben auch ihre Kraft gebrochen war und ſie ſein Ende nicht lange überlebte, war kein zufälliges Zuſammentreffen. Mit der Revolution von 1848 war ſie abgelaufen, wenn ſie gleich noch einige Schößlinge in die neueſte Zeit hineintrieb; zugleich aber nun der Kreis durchmeſſen, innerhalb deſſen die moderne franzöſiſche Malerei ihren eigentlichen Lebensprozeß durchmachen ſollte. So iſt denn dieſe in ihren Hauptzügen durchweg der Bewegung des Jahrhunderts gefolgt, und als mit dem Jahre 1848 eine neue entſcheidende Wendung der Staatsgeſchichte eintrat, da war auch ſie an dem Zielpunkt ihres bisherigen Laufes nahezu angelangt. Daher läßt ſich mit jenem Jahr eine große Hauptepoche ihrer Entwickelung abſchließen.

Doch nicht ſo iſt das zu verſtehen, wie wenn das Jahr Achtundvierzig, ähnlich der Umwälzung von 1789, der Kunſt, wie ſie bis dahin ſich entwickelt hatte, mit gewaltſamem Schlage ein Ende gemacht hätte. Es war ein natürliches d. h. allmäliges Ausgehen, dem ſie unterlag. Die verſchiedenen Formen, in denen ſie ihren Lauf vollendete — ihr klaſſiſcher Urſprung,

die Gegensätze der romantischen Schule und des Idealismus, endlich die historische Anschauung — hatten sich ungefähr gleichzeitig mit den Staatszuständen jenes halben Jahrhunderts ausgelebt. Gleichwol wirkten sie wenn gleich schwächer noch fort, wie denn auch ihre Hauptvertreter noch thätig blieben, und aus ihren Schulen kamen die jungen Talente, welche der neuesten Zeit angehören. Ihrerseits schlagen diese, mit wenigen Ausnahmen, nur allmälig und Anfangs zweifelhaften Schrittes andere Wege ein; denn keine neue gemeinsame Anschauung schloß sie zusammen und trieb sie rasch in neue Bahnen. So trat ein durchgreifender Unterschied zwischen der neu anhebenden und abgeflossenen Epoche keineswegs gleich ein, so wenig die Bewegung jenes Jahres schon für sich einen Kapitaleinschnitt in die moderne Staatsgeschichte bildet, sondern nur den Beginn einer neuen Regung innerhalb der vom Jahre 1789 eingeleiteten Zeit.

Allein in noch anderer und tieferer Hinsicht ist zwischen der neuesten Kunst und dem politischen Leben seit 1848 ein innerer Zusammenhang. In ihr spiegeln sich, die unmittelbare Einwirkung gar nicht gerechnet, der Verlauf, den die staatlichen Zustände genommen, und der Charakter, zu dem sie sich entwickelt haben, in eigenthümlicher Weise und von verschiedenen Seiten wieder. Daher ist der Gang der politischen Dinge auch für unsere Betrachtung von Interesse.

Wie groß und einschneidend auch die Folgen der Umwälzung von 1848 gewesen sind: sie ist — das müssen nun selbst ihre alten Anhänger zugeben — aus einem allgemeinen nationalen Bedürfniß auch in Frankreich, wo sie ihren Ursprung genommen, nicht hervorgegangen. Nicht des konstitutionellen Königthums überhaupt war man überdrüssig, sondern nur der Art und Weise, wie es von Ludwig Philipp und dem Ministerium Guizot gehandhabt wurde. Nicht mit dem System selber wollte man brechen, denn man fühlte ganz richtig, worauf sich heute noch die Orleanisten steifen, daß es einer fortschreitenden Entwickelung und Reform wol fähig war. Aber die unbeugsame und unfruchtbare doktrinäre Härte, womit sich die Regierung seit 1840, völlig unbekümmert um die höchst bescheidenen Ansprüche der öffentlichen Meinung, nur an den Buchstaben des Gesetzes hielt und doch weder nach Außen noch nach Innen zu einem Ergebniß kam, das dem immer lebhaften französischen Nationalgefühl irgendwie genügt hätte — eine solche Lenkung am straffen Zügel, die der Thatenlust des Volkes nach keiner Seite hin Luft ließ, wollte man nicht länger ertragen. Um so weniger, als das schon seine sieben Jahre währte und dem beweglichen

Stamme jedes lange dauernde Regiment, sobald es glanzlos ist, auch langweilig und schon deßhalb unerträglich wird. Dazu kommen noch die dunklen Seiten des Julikönigthums, von denen schon im fünften Buche die Rede war: das versteckte Korruptionswesen, wodurch sich die Regierung die Mehrheit der Kammer sicherte, die Anhäufung der Reichthümer in wenigen Händen unter dem schon besitzenden Mittelstande, dagegen die mißliche volkswirthschaftliche Lage der unteren Klassen, endlich der unheimliche Schatten, den einzelne Verbrechen aus den höchsten Gesellschaftskreisen bis in die Nähe des Hofes warfen. Aus dem Zusammenwirken dieser Umstände erklärt sich der immer lautere Ruf, das immer heftigere Verlangen nach der Wahlreform, die sonst wol nicht, so wichtig sie war, die Gemüther so eifrig beschäftigt hätte. Denn sicher lag wenigstens dem Bürgerthum weit mehr an der ferneren Entwickelung seiner friedlichen Interessen und seines Wolstandes als an der Gewährung eines neuen Wahlgesetzes. Aber auch so war die gesteigerte Bewegung, welche mit den Reformbanketten von der Opposition ausging, auf nichts weniger angelegt als auf eine gründliche Umwälzung. Sie hätte sich wol — durch die rechtzeitige und entschlossene Einsetzung des Ministeriums Thiers-Barrot — selbst dann noch zurückdämmen lassen, als sie schon durch das Zuströmen jener wilden Elemente, die in Paris bei jeder Krisis wie aus stillen Tiefen hervorbrechen, zum wogenden Aufruhr angewachsen war. Da mischte sich, als der verblendete König zögerte und zauderte, der Zufall in's Spiel und drückte der Revolution sein tolles Merkmal auf. Der verhängnißvolle Schuß vom Boulevard des Capucines entfesselte die Leidenschaften der schon tobenden Menge und gab damit das Zeichen zum hellen Ausbruch jener rohen Kraft, welche die Bewegung entscheiden sollte: des Proletariats.

Von dem Augenblicke an, da diesem das Schicksal des Landes mit zufiel, änderte sich die Lage der Dinge. Mit einem Schlage war an die Stelle des „gebildeten" Bürgerthums die unterste Klasse des Volkes an die Spitze der Nation gesetzt. Die große sociale Frage der Neuzeit, das Recht des Arbeiters auf eine gesicherte Stellung im Staate und in der Gesellschaft, war aus dem Gebiet theoretischer Erörterungen und harmlos phantastischer Systeme, das es unter der Juliregierung eingenommen, plötzlich mit zermalmendem Schritt in die praktische Wirklichkeit übergetreten. Vor nichts schreckten die Parteiführer zurück, die zu dieser Fahne schwuren, denn hinter ihnen stand die Masse, die zu jedem Umsturz jubelnd die wuchtigen Hände bot. Hatte aber der vierte Stand den Ausschlag gegeben,

ſo war er nun nicht geſonnen, in ſeine alten Schranken ſich zurückdrängen zu laſſen.

Mit dieſer neuen Macht hatte die proviſoriſche Regierung zu rechnen, zu verhandeln und zu kämpfen. Dem unerwarteten Umſchlag der Dinge gegenüber ohnehin rathlos, ohne Steuer und Kompaß wie ein Schiffer durch den Sturm in eine neue Welt verſetzt, wurde ſie nun vollends hin- und hergeworfen von den Wogen der in allen ihren Leidenſchaften aufgewühlten Menge, ebenſo gezwungen ihren Forderungen nachzugeben als zu widerſtehen, um ſich ſelber und das Land vor dem Untergange zu bewahren. Wie wenig es im Grunde ein tieferes politiſches Bedürfniß war, dem die Bewegung entſprang, das zeigten deutlich die Beſchlüſſe der Regierung. Sie gingen über phraſenhafte philanthropiſche Allgemeinheiten nicht hinaus, die ſich zum Theil in Widerſprüche verwickelten — wie man z. B. einerſeits den Weltfrieden proklamirte und andrerſeits allen Völkern zu ihren Befreiungsverſuchen die energiſche Beihülfe Frankreichs verhieß —, namentlich aber bei der praktiſchen Durchführung in den beſonderen Formen eines ſchon entwickelten Weltzuſtandes ebenſo vielen Hinderniſſen begegnen mußten. Die Lenkung der jungen Republik hatte der unklare und verſchwommene Idealismus eines Poeten übernommen; der Verfaſſer der „Méditations", die in den zwanziger Jahren die Gemüther zu einem berauſchenden Traum- und Ahnungsleben angeregt hatten, ſtand nun an der Spitze der Staatsgeſchäfte. Das war kein Zufall. Der Dichter, der mit Lamartine das Haupt der Romantik bildet und jetzt noch mit anerkennungswerthem Charakter an ſeiner politiſchen Geſinnung feſthält, Victor Hugo, er vertritt gleich jenem die republikaniſche Partei und baut noch in ſeinen jüngſten Werken das Ideal des neuen Staates aus metaphyſiſchen Schwärmereien und ſocialiſtiſchen Hirngeſpinnſten auf. Auch iſt bekannt, wie die Romanliteratur von E. Sue auf die ſociale Bewegung eingewirkt hat, und die Manifeſte Ledru-Rollin's ſoll einem Gerüchte zufolge, das ich übrigens nicht verbürgen will, die George Sand redigirt haben. Es war alſo die nebelhafte Träumerei poetiſcher Politiker, die das neue Staatsleben zu konſtituiren hatte, ſich gegenüber aber die furchtbar realiſtiſche Gewalt des empörten vierten Standes fand, dem nichts galt als das Recht der Fauſt und die Befriedigung ſeiner Begierden. Die Regierung ſah ſich genöthigt ſeinen Forderungen irgendwie Genüge zu thun und wußte ſich nicht anders zu helfen, als indem ſie die Sorge für ſein Daſein dem Staate aufbürdete.

Allein damit war nicht nur die ganze Kultur, ſondern die Exiſtenz des Landes und der Nation ſelber in Frage geſtellt. Ein Kampf hartnäckigen Widerſtandes mußte ſich nun entſpinnen von Seiten aller der Klaſſen, deren Leben auf Bildung und Beſitz, auf Erwerb und Arbeit gegründet war, gegen die rohe Menge und ihren brutalen Zerſtörungstrieb. Immer weiter drohte dieſer mit der Pöbelherrſchaft um ſich zu greifen. Mit geſteigerter Heftigkeit folgten ſich die Arbeitermanifeſtation vom 17. März, die Bewegung vom 16. April und die Empörung vom 15. Mai, bis endlich in dem furchtbaren Zuſammenprall der Junitage die Entſcheidung auf der Schneide des Meſſers ſtand.

Die Nation athmete auf, als ſie nach dem gräßlichſten aller Kämpfe ſich gerettet und am Rande der Vernichtung glücklich vorüber ſah. Allein nach der verzweifelten Anſtrengung war nun vollends ermattet, vollends verbraucht, was von Thatkraft und ſtaatsbürgerlichem Intereſſe noch übrig geweſen. Theilnahmlos wartete man das Ergebniß ab des politiſchen Geſtaltungsprozeſſes, worin man mitten inne ſtand. Wofür auch hätte man ſich entſchließen, wofür ſich erwärmen können, da die Parteien ſinnlos ſich entgegenwirkten, wirr durcheinander trieben, keine Muth, Kraft und Entſchiedenheit entfaltete, die gefürchteten äußerſten Demokraten ausgenommen? Alle, die Ueberreſte der Legitimiſten, die der liberalen Bewegung, die Orleaniſten, die gemäßigten Republikaner, die Socialdemokraten — Alle warf die wogende Zeit im Wechſel ihrer ungewiſſen Strömungen bald herüber, bald hinüber, bald vor-, bald rückwärts, bald auf, bald nieder. Und was war Gutes gekommen, was war geblieben von den Rechten, womit der junge Freiſtaat die Nation beglückt hatte? Dem „Rechte auf die Freiheit der Rede" hatte man die heilloſen Wühlereien der Klubs, dem „Rechte auf Arbeit" den verhängnißvollen Unfug der Nationalwerkſtätten, dem „Rechte auf allgemeine Bewaffnung" das mörderiſche Gemetzel der Junitage zu verdanken. Alle drei hatte man, nachdem ſie Alles auf's Spiel geſetzt, wieder beſchneiden müſſen. Was blieb noch? Das allgemeine Stimmrecht. Und dieſes in der That war berufen bei der neueſten Wendung der Dinge die Hauptrolle zu ſpielen.

Mit leidender Ungeduld ſah man der Zeit entgegen, da im Präſidenten das Land doch wieder eine Art von Oberhaupt erhalten würde, das mit feſterem Griff, als die ſchlaffen und wechſelnden Hände der Parteien, die Zügel hielte. Wie ein Verhängniß trieb es die konſtituirende Verſammlung zu dem folgenſchweren Beſchluß, die Wahl des Präſidenten dem

„suffrage universel“ anheimzugeben: ein ſtillſchweigendes Eingeſtändniß ihres Unvermögens, ſelber die Entſcheidung oder die Stimmung der Nation zu treffen. Dieſer aber lag die Wahl am Herzen. Nun griff das ganze Land in die Bewegung ein, die bisher lediglich das Werk der Hauptſtadt geweſen; mit Eifer vollzog man den politiſchen Akt, mit dem man den Anfang machte, die Selbſtregierung von dem eigenen müden Rücken auf die ſtärkeren Schultern eines Einzigen abzuwälzen. Den Mann wählte man, deſſen Namen die beſte Gewähr ſchien für eine Kraft, fähig die ſchwere Laſt zu tragen. Und die Nation zog, blind in die Urne greifend, die rechte Nummer, diejenige wenigſtens, welche ſie wollte und brauchte. Bald zeigte der Neffe des Kaiſers eine Eigenſchaft, die ihm unter allen allein zukam und ihn ebendeßhalb auch allen unendlich überlegen machte: das unbedingte Vertrauen in ſeine eigene Sache, der feſte unerſchütterliche Glaube an ſich und die ihm vom Weltgeſchick beſchiedene Rolle. Was aber dieſer Eigenſchaft erſt ihre volle Kraft gab, das war die mit ihr verbundene tiefe Einſicht in die allgemeine Schwäche und Ermattung.

Zu bekannt iſt jedem Mitlebenden der weitere Verlauf der Dinge, als daß ich dabei verweilen ſollte. Langſamen aber ſicheren Schrittes ging der Präſident aus dem erſt heimlichen, dann immer offeneren Konflikt mit der Nationalverſammlung der Herrſchaft zu. Während dieſe durch die Verwirrung und Unſicherheit der Meinungen, das Maßloſe und das Zerfahrene der Verhandlungen, den eben ſo ſtumpfen als gereizten Widerſtand gegen den Präſidenten auch die letzte Theilnahme des Volkes verlor, verfolgte er mit klarem und bewußtem Wollen ſein Ziel, ſtark ſowol durch die Kraft ſeiner Ueberzeugung als durch das helle ſtaatsmänniſche Verſtändniß der Anſprüche und Bedürfniſſe ſeiner Zeit. Die Nation ſelber aber ſah unthätig und gleichgültig dem Streit der beiden Staatsgewalten zu, faſt nur noch von dem einen Triebe der Selbſterhaltung bewegt, zufrieden ſchon mit der Hoffnung, die Arbeit der friedlichen Intereſſen wieder aufnehmen zu können. Wie ſollte ſie nicht ohne Beſinnen dem Manne ſich in die Arme werfen, der ſie vor den geſpenſtiſchen Schrecken des Jahres 1852 retten könnte und den feſten Willen zeigte, den unterbrochenen Gang der Kultur und der materiellen Entwickelung mit kräftiger Hand wiederherzuſtellen? Niemand glaubte mehr an die Haltbarkeit der beſtehenden Ordnung der Dinge. Der Verſuch der Selbſtregierung, den das Volk gemacht, war in vollſtändige politiſche Ohnmacht umgeſchlagen; ſo nahm man geduldig und mit ſtiller Zuſtimmung den Gewaltſtreich hin, der der unſeligen Lage ein

Ende machte. Freilich war die Entſcheidung mit entſetzlicher Gewiſſenloſigkeit und durch die frevelhafte Unthat des 4. Dezember herbeigeführt, über Eidbruch und blutige Leichname. Allein lieber noch, ſo war die allgemeine wenn auch verſchwiegene Stimmung, dieſes vergoſſene Blut als das weit größere Verderben neuer Umwälzungen. Uebrigens war die brutale Gewalt des Staatsſtreichs nichts anders als das nothwendige Gegenſtück zu jenem frevelhaften Spiel, das die Nation ſelber mit der Freiheit getrieben. Sie mußte es verlieren, weil es nichts als ein Spiel war; der Uebermuth eines Tollkühnen, der ſein Alles blindlings auf Eine Karte ſetzt und mit Einem Wurfe Alles gewinnt, Alles verliert.

Wieder war es das allgemeine Stimmrecht, das die neue Ordnung, ihrer Blutſpuren ungeachtet, heiligte und mit beiſpielloſer Einſtimmung auf den „Erwählten des Volkes" die geſammte Staatsgewalt ohne alle Einſchränkung übertrug. Es iſt, wie man ſchon öfters bemerkt hat, ein Charakterzug der Franzoſen, ſich mit augenblicklicher Leidenſchaft in Umwälzungen einzulaſſen, mit fieberhaftem Aufſchwunge die Staatsgeſchäfte ſelber in die Hand zu nehmen, wobei ſie im Stande ſind, Haus und Hof, Weib und Kind zu verlaſſen: aber ebenſo plötzlich der ſelbſtthätigen Theilnahme am Gemeinweſen überdrüſſig zu werden und, zurückfallend in eine ſchlaffe Unſelbſtändigkeit, das ganze Staatsweſen einer kühn zugreifenden Einzelkraft zu überlaſſen. Nun, da die Republik im Grunde nichts Anderes geweſen als ein Kampf der Nothwehr gegen das wilde Anſtürmen der unterſten Volksmaſſe, nun beſtimmte jene Neigung vollends das Schickſal des Landes. Dazu kam noch jener andere allen Klaſſen und Parteien gemeinſame Zug des franzöſiſchen Weſens, gern alle Laſten, Pflichten und Aufgaben der Staatsmacht aufzuladen, an ſie alle Forderungen zu ſtellen, von ihr Alles zu erwarten. Iſt das doch nicht blos der Grundſatz der beſitzenden Stände, ſondern ſelbſt die Theorie des Socialismus, der den Staat zum Herren aller Köpfe, aller Kräfte und Verhältniſſe macht und von ihm wieder die Befriedigung aller Intereſſen, die Mittheilung aller Güter verlangt. Darauf alſo lief nun die Souveränität des Volkes hinaus, daß es mit faſt allen Stimmen alle ſeine Rechte und Anſprüche, ja ſeinen Willen und ſeine Kräfte in die ſtarken Hände Napoleon's legte. Nicht anders verſtand dieſer ſelber das Kaiſerreich auf demokratiſcher Grundlage: die unbeſchränkte Herrſchaft im Namen und als Stellvertreter des Volkes*). Er war der

*) Klar genug hat das der Kaiſer in der bekannten Stelle ſeiner „Idée Napoléonienne" ausgeſprochen: „Dans un gouvernement dont la base est démocratique, le chef seul

Mann, dieſes Programm ſeiner „napoleoniſchen Idee“ auszuführen und in ſtarker Fauſt das Schickſal der Nation zu halten, die ſich rückhaltslos ihm übergeben hatte. So lief der Traum der allgemeinen Wiedergeburt des menſchlichen Geſchlechtes, womit die Republik begonnen, ſchon nach vier Jahren in die eiſerne Realität des Cäſarismus aus.

Der Kaiſer aber hat ſich durch die Weiſe, wie er ſein Regiment geführt, als der Mann der Situation, als der richtige Herr des neuen Frankreichs und in den allgemeinen europäiſchen Angelegenheiten — wenigſtens bis vor Kurzem — als eine eminente und überlegene ſtaatsmänniſche Kraft bewährt. Im Innern hält er mit ſicherer Hand die Zügel ſtraff und läßt ſie, wie ein guter Führer, nur in dem einen und anderen Falle loſer ſpielen, um ſie weniger fühlbar zu machen, ohne doch ſie nachzulaſſen. Nach Außen aber bekundet er ein liberales Verſtändniß für die fortſchreitende Bewegung der Geſchichte und hat durch ein energiſches Eingreifen ihren Gang beſchleunigt, die Geſchicke der Gegenwart der Erfüllung, ihre Aufgaben der Löſung mit entgegengeführt. Damit hat er der angeborenen Neigung ſeines Volkes, in den Augen Europas eine glänzende Rolle zu ſpielen, Genüge gethan, die Ueberzeugung von ſeiner feſtgegründeten Macht und ſeinem Herrſcherberufe wach erhalten und doch auch durch die kluge Mäßigung nach dem Erfolge ſeine Stellung geſichert. Endlich iſt durch ihn wie durch keinen anderen franzöſiſchen Regenten die Entwickelung der materiellen Intereſſen gefördert, das hergebrachte enge Syſtem, die alten Schranken in dem wirthſchaftlichen Verkehr der Völker beſeitigt, und dem Handel und der Induſtrie mit den neueröffneten Bahnen ein neuer Aufſchwung gegeben. Hiemit hängt eng zuſammen jene weitere Eigenſchaft des kaiſerlichen Regiments, dem Wettlauf aller einzelnen Kulturbeſtrebungen nichts in den Weg zu legen, wie die perſönlichen Intereſſen ſo auch die geiſtigen Fähigkeiten der Nation innerhalb gewiſſer Grenzen frei ſpielen zu laſſen. Wenn die feſtgefügte Regierungsmaſchine mit den ſicher eingreifenden Gängen ihres Räderwerks die Nation als Geſammtheit umklammert und ihr keinen Willen, keine ſelbſtändige Regung läßt, wenn dabei die kleinen Triebe und

---

a la puissance gouvernementale; la force morale ne dérive que de lui; tout remonte directement jusqu'à lui .... Dans une telle société la centralisation doit être plus forte que dans toute autre, car les représentans du pouvoir n'ont de prestige que celui que le pouvoir leur prête, et, pour qu'ils conservent ce prestige, il faut qu'ils disposent d'une grande autorité, sans cesser d'être vis-à-vis du chef dans une dépendance absolue, afin que la surveillance la plus active puisse s'exercer sur eux.“

Leidenschaften ungehindert ihr Wesen treiben können, so ist doch andrerseits auch den edleren Neigungen, den individuellen Talenten — sofern sie nur nicht politisch sind — freies Feld gegeben und die gleichmäßige Gunst der Regierung ohne Unterschied gesichert.

Ehe wir zusehen, wie es unter diesen Verhältnissen mit der Kunst beschaffen war, haben wir noch einen Blick zu werfen auf die Stimmung der Bevölkerung und die Gesittung, wie sie unter dem zweiten Kaiserreiche sich ausgeprägt hat. Ohne Weiteres hat man öfters auf Rechnung des Imperialismus und seines entnervenden Einflusses jene Zustände geschrieben, welche das französische Leben neuesten Zuschnitts charakterisiren: die sittliche Verwilderung, die Erschlaffung des Charakters, die geistige Abspannung oder Ueberreizung, die Unreinheit der Zwecke, die Neigung zu hohlem und glänzendem Schein. Allein das Alles sind Eigenschaften, die aus dem Wesen einer Nation im Laufe der Geschichte erwachsen und sich durch keine Macht der Erde von Außen in sie hineinbringen lassen. Wie geschickt auch die öffentliche Macht alle Mittel einer verfeinerten und ausschweifenden Lebensweise benützen, die allgemeinen Schwächen und Leidenschaften ausbeuten mag, um die Nation von einem selbstthätigen Aufschwunge abzuhalten: daß sich das Volk matt und willenlos leiten, sich so leiten und beherrschen läßt, ist die Schuld der Regierung nicht. Ueberhaupt lassen sich nicht die Regierungen als die ersten Ursachen durchgehender nationaler Zustände betrachten. Sie treten vielmehr zu den Bedürfnissen, Neigungen und Fähigkeiten des Volkes einfach in das Verhältniß der Wechselwirkung. Der auflösende Charakter des Kaiserreichs, der auf Kosten der Gesammtentwickelung die Laune und die Genußsucht des Einzelnen, auf Kosten der geistigen Selbständigkeit das materielle Wolleben freigibt und begünstigt, er hat nur deshalb so leichtes Spiel, weil er mit den stillen Wünschen und Anlagen des ganzen Geschlechtes zusammentrifft. Er gräbt ihnen gleichsam das bequeme Bett, worein sie, lange schon in hundert Bächen sich vorwärts wälzend, nun mit vollem breitem Strom sich ergießen. Allerdings versteht es der Cäsarismus vortrefflich diesen Fluß zu beschleunigen und in seinen Absturz alle entgegengesetzten Triebe und Bestrebungen hinabzudrücken. Allein er hat jene üblen Zustände des gegenwärtigen Frankreichs nicht hervorgebracht; er hat sie nur fortgesetzt. Ihr Ursprung reicht, wie sich uns schon früher ergab, über den 2. December hinaus in das Julikönigthum. Die Revolution von 1848 war der Sturmwind, der diesen verderblichen Keim des Jahrhunderts zu raschem Wachsthum entfesselte; das

Kaiſerreich ſah dann die Saat, der es alle Mittel des Gedeihens willig zuführte, reich und üppig aufgehen. —

Ein merkwürdiges Schauſpiel, welches das Leben der Hauptſtadt, die nun mehr als je alle Kräfte des Landes aufzehrt, ſeit etwa fünfzehn Jahren bietet; ein Schauſpiel von unheimlichem faſt abſtoßendem Charakter und doch wieder von anlockendem Reiz. Der Franzoſe verläugnet auch jetzt, bei den ſchweren Wechſelfällen der jüngſten Zeit und der Ausſicht auf eine dunkle Zukunft, die Sorgloſigkeit ſeines Charakters, die Leichtlebigkeit ſeines Naturells nicht. Von jeher gewohnt, die Bedenken über das Morgen in den Wind zu ſchlagen und vom Tag auf den Tag zu leben, auch in eine mißliche Lage ſich eher zu fügen als darüber zu grübeln, läßt er ſich den politiſchen Druck, die Unſicherheit der kommenden Dinge und das Geheimnißvolle in der Lenkung der Geſchicke des Landes wenig anfechten. Widerſtandlos und faſt mit verbundenen Augen überläßt er ſich der Leitung ſeines Führers. Indeſſen das Bild paßt nur halb. Denn er gibt zugleich den ruhigen Zuſchauer ſeines eigenen Schickſals ab, er iſt zugleich auf der Bühne und im Parterre. Er ſieht zu, wie er mehr geſpielt wird, als ſelber ſpielt, bald von den vorbeigegangenen Ereigniſſen lebhaft bewegt, bald auf die kommenden neugierig und geſpannt, faſt wie wenn er von jenen nicht berührt würde, von dieſen nichts zu fürchten hätte. Es iſt eine eigene Sache um dieſe nahezu gleichgültige Betrachtung des eigenen Schickſals. Raſch verliert ſo der Einzelne auch das letzte Intereſſe an dem öffentlichen Leben. Das Nationalgefühl beſchränkt ſich auf Aeußerlichkeiten, das Ganze löſt ſich allmälig in ſpröde Atome auf, und das Individuum, nicht mehr gehoben durch die Verflechtung in ein großes Geſammtleben, verſinkt in ein zufälliges Treiben für ſich, als ob die Angelegenheit des Landes nicht ſeine eigene wäre. Zu einer neuen Regierungsform iſt ſchon deshalb kein Trieb, weil man die Schrecken des Wechſels fürchtet. Man hat keine Luſt zu neuen Experimenten, und da die Staatsgewalt den nationalen Ruhm zu wahren, die nationalen Schwächen zu ſchonen weiß, ſo läßt man ſich und ſein Schifflein willig von ihrem ſtarken Strome mit fortziehen.

Im Stillen aber grollend und lauernd beſſere Zeiten abzupaſſen, dazu fühlt ſich die Nation zu aufgeklärt und zu lebeluſtig. Mit ihren eigenen Intereſſen weiß die Tage jede Klaſſe beſſer und angenehmer auszufüllen. Auch ſtrebt keine darnach, als ein feſtes Ganzes auf die Leitung der Dinge Einfluß zu gewinnen. Jede geht vielmehr darauf aus, die nächſte über ihr zu werden. So verwiſchen ſich fortwährend die Unterſchiede, die Kreiſe

wechſeln, gehen ineinander über, nirgends iſt ein Halt, nirgends kann ſich eine durchgreifende, durch ihre Unwandelbarkeit mächtige Geſinnung ausbilden: was dem Einzelnen an öffentlichem Intereſſe noch geblieben iſt, das nimmt in der neuen Sphäre eine andere Form, einen neuen Inhalt an. Nirgends daher eine ernſte Neigung, in das Staatsweſen einzugreifen. Auch die kleine opponirende Minderheit, die nun im geſetzgebenden Körper bisweilen Lärm macht, hat die Bedeutung nicht, die man im Auslande ihr zuſchreibt. Das Kaiſerreich, deſſen Sturz namentlich früher alljährlich von gewiſſen Seiten mit Zuverſicht prophezeit wurde, wird auch nun nicht fallen, obwol es durch ſeine folgenſchwere und unberechenbare, den ruhigen Gang kreuzende Politik die Sympathien des Bürgerthums wieder verloren hat. Denn am wenigſten iſt dieſes, zu neuen Dingen immer verzagt und in der bedächtigen Sorge um ſeinen Beſitz befangen, in ſtaatsbürgerlicher Hinſicht eine geſchloſſene unternehmende Macht.

Doch dies bloße Zuſehen, dies leidende Verhalten hat für beide Theile, das Kaiſerthum ſowol als die Nation, ſeine ſchlimmen Folgen. Nicht wenigen Unternehmungen der Regierung fehlt mit der nationalen Theilnahme die Sicherheit des natürlichen lebendigen Entſtehens. Bei aller Geſchäftigkeit, bei allen den Anläufen zu großen Dingen iſt im Leben des Volkes, in der Entwickelung des Handels, der Induſtrie, der Bildung, eine Art ſtoßweiſen mit Stockungen wechſelnden Fortgangs, der auf die Regierung wie auf den Lauf der Kultur hemmend zurückwirkt. Heimiſch iſt der Franzoſe in der neuen Welt des Kaiſerthums nicht geworden. Das Gefühl, daß überall gewaltſam aufgeräumt, daß ſein Haus wie ſeine Geſchichte ohne ſein Zuthun von einer ſtarken Hand umgemodelt wird, entfremdet ihn immer mehr dem Staatsweſen und beginnt zwiſchen ihm und dieſem eine Kluft zu bilden. So verliert nun die Regierung bisweilen die Fühlung deſſen, was dem Volke frommt, was es wünſcht und braucht, da doch von Anfang gerade darin ihre Stärke beſtand, daß ſie ſich in ſeine Bedürfniſſe und Neigungen einzuleben wußte und ſo mit jedem Schritte in den Boden des Landes tiefer ſich einſtemmte. Je mehr ſie das Volk zum leidenden Werkzeug herabſetzt, je weniger ſie ſeine Wünſche mit ihren Zwecken in Einklang bringt und ſeine leiſe Stimme vernimmt, um ſo zweifelhafter wird die Feſtigkeit und Dauer ihrer Macht. Ihr großes Geſchick war die allgemeine Stimmung herauszufühlen und auszubeuten; errathen, benutzen und lenken wiſſen, ſo meinte der Kaiſer ſelber in ſeiner „Napoleoniſchen Idee", das ſeien die Eigenſchaften eines überlegenen Geiſtes.

Tödtet aber die Staatsmaschine das öffentliche Interesse derart ab, daß es sich zur öffentlichen Meinung nicht mehr krystallisiren kann, so wird sie bald in's Blaue hinein handeln, den Boden unter den Füßen und den Halt verlieren, der das Land, sie und ihre Unternehmungen stützte. Geht das gegenwärtige System auf diesem Wege weiter, so ist seine Fortdauer über das Leben des jetzigen Machthabers hinaus zum Mindesten zweifelhaft.

Auch seine Wirkungen auf die sittlichen Zustände der Nation werden von Tag zu Tag fühlbarer. Natürlich wirft der Franzose nun erst recht alle seine Interessen auf die Seite des Lebens, welche die Regierung ihm vollkommen freiläßt; jene Seite, der er schon von Natur aus sich zuneigt. Fülle, Leichtigkeit und Bequemlichkeit des Lebens, eine Existenz, worin alle Bedürfnisse einer verfeinerten, sinnlich und geistig gleich ausgebildeten Epoche mühelos befriedigt werden, worin diese Befriedigung eine Art von Kultus und in ihrer Weise vollendet ist, weil in der Weltstadt alle äußeren Mittel vollauf und immer zur Hand sind: das ist das Ziel, das zu erreichen er unermüdlich ist, das erreicht zu haben sein Glück ausmacht. Also Erwerb und Genuß. Das sind die Pole, um die sich das Treiben aller Klassen dreht, welche die Sitten bestimmen, dem Leben seinen Charakter geben und auch, wie wir sehen werden, auf die Kunst ihren Einfluß üben.

Fast wunderbar ist, wie rasch nach dieser Richtung die Dinge unter dem Kaiserreich gegangen sind. Denn nicht um sauer verdienten Wolstand und eine allmälig ausgebildete Behaglichkeit des Daseins handelte sich's, sondern um raschen fabelhaften Gewinn wie mit dem Schlage der Wünschelruthe und um reichlichen immer gesteigerten Genuß. Wer Anfang der fünfziger Jahre Paris gekannt und in verschiedenen Kreisen der wolhabenden Klassen sich umhergetrieben, der fand schon gegen Ende des Jahrzehnts, der findet nun wieder andere Menschen, andere Sitten. Im Durchschnitt hat sich die Lebensweise jeder Klasse mindestens um einen Grad verfeinert, d. h. jede hat sich die Formen, Genüsse und Gewohnheiten der nächst höheren angeeignet. Wer im Lauf der letzten fünfzehn Jahre das Treiben hin und wieder aus der Nähe beobachtete, konnte das allmälige Emporklettern der verschiedenen Schichten wol verfolgen; wer diesen Faden der Vermittlung nicht hat, den muß nun der Wechsel der Dinge wie ein jäher Sprung überraschen.

Der eigentliche Umschwung in der ganzen Lebensweise trat am deutlichsten in den ersten Jahren des Kaiserthums hervor. Auf die ungewissen

Jahre, in denen die Bewegung von Achtundvierzig ausklang und aus den verworrenen Bestrebungen nur langsam eine festere Staatsform hervorging, folgte endlich die Ruhe eines geordneten Zustandes. Man schöpfte Athem und sah wieder mit frischem Muth in's Leben. Sich für die langen Entbehrungen zu entschädigen fühlte man nun um so mehr sich aufgelegt, als die oberste leitende Hand sich gleich fähig zur Behauptung der äußeren Macht als zur strengen Handhabung der inneren Ordnung zeigte. Jeder machte sich emsig daran seine Privatinteressen vorwärts zu bringen. Die Schläge des Jahres Achtundvierzig hatten mehr als ein Vermögen zu Grunde gerichtet; nun sollte auch in Geldingen ein Rückschlag, und zwar ein glücklicher, erfolgen. Alle Stände legten sich auf den raschen und leichten Erwerb, Alles drängte sich zuversichtlich auf den Markt des Verkehrs und — Alles gewann. Große Vermögen schossen wie Pilze aus der Erde und machten nicht einige sondern in ihrem rastlosen Flusse durch alle Klassen viele Reiche; ein grenzenloser Kredit schuf künstliche und imaginäre Reichthümer, deren Erfolge aber nicht minder greifbar waren als die der klingenden Münze. Auch der Arbeiter sah goldene Tage wieder, denn der rasche Gewinn wurde sofort in Waare und Leben umgesetzt, während die Regierung Prachtliebe und eine fabelhafte Bauluſt entwickelte und dafür fast alle verfügbaren Kräfte in Anspruch nahm. Wie unter Ludwig XV. gab nun in allen Dingen die Aristokratie des Geldes wieder den Ton an, nur daß sie diesmal nicht aus Einigen, sondern aus Vielen bestand und daß der über Nacht erworbenen Schätze Niemand ein Arg hatte. Fast schien es als hätte man den unerschöpflichen goldenen Born der Mährchenwelt wieder entdeckt; denn Unglückliche und Ruinirte waren nirgends zu sehen. Die wenigen Pessimisten, welche auf den Fall der neuen Herrschaft rechneten und dabei selber zu Grunde gingen, waren nicht zu zählen. Das Wunder erklärt sich vielleicht, wenn man den Aufschwung als die Kehrseite der Verluste von Achtundvierzig betrachtet und als das Ergebniß einer schwindelhaften Ausbreitung des Kredits und des bloßen Geldgeschäfts, dessen Lug und Trug namentlich durch den Prozeß Mirès an den Tag gekommen ist. Seitdem ist freilich in manchen Kreisen ein zweiter Rückschlag eingetreten, manche Finanzgröße von vorgestern als Bettler gestern vom prächtigen Schauplatz spurlos verschwunden. In unheimlichem Umlauf wirbelt sich nun Fortuna durch die Gesellschaft, Reichthum und Armuth in jähem Wechsel mischend, und dem Wellenschlag, mit dem sie heute Schätze an's Ufer spült, läßt sie morgen den andern folgen, der sie wieder in den Abgrund des Meeres zurückreißt.

Aerger als je und wie ein Taumel hat nun Genußsucht, der Reiz eines üppigen und verfeinerten Daseins die verschiedenen Klassen des französischen Volkes ergriffen. Ein Treiben, das den gemüthlichen und denkenden Menschen in uns Deutschen abstößt, aber was wir vom Weltmanne „der zu leben weiß" in uns haben doch wieder anzieht. Denn es hat seine gefährliche Seite. Der französische Geist hat ihm die ganze Anmuth und Gefälligkeit seines Wesens aufgedrückt; Luxus und Genuß erscheinen nicht geradezu als Zweck, sondern als Mittel eines behaglichen, leichten und heiteren, durch die liebenswürdige Sitte des gesellschaftlichen Verkehrs und eine gewisse künstlerische Bildung gehobenen Lebens. Immer tiefer zieht dieses die Nation in seine seidenen verstrickenden Netze. Die vorgeschrittene Gesittung bringt nun einmal eine gewisse Fülle und Bequemlichkeit der äußeren Existenz mit sich, auch den mittleren und unteren Klassen sollen die Mittel eines gemächlichen Lebens vollständig und leicht zur Hand sein; der Aufschwung von Handel und Industrie, die Verbreitung der materiellen Güter gehen ja mit darauf aus. Wie soll die feine Grenze zwischen Genug und Zuviel eingehalten werden, wenn der Erwerb zum Spiel in jedem Sinne geworden, wie dieses leicht und gefällig, wenn Pracht und Luxus fertig vor der Thüre stehen und nur auf das „Herein" warten? Wenn endlich der Genuß in reizender geistreicher Form ungesucht sich darbietet? Wir in Deutschland haben leicht reden und die Philosophen spielen. Wir haben es in der Anmuth und im Behagen des sinnlichen Lebens noch nicht gar weit gebracht; der Genuß ist für uns immer noch der Kavalier mit dem Pferdefuß und wir das Gretchen, das vor dem Menschen „ein heimlich Grauen" hat, denn er hat noch immer ein mehr oder minder „widrig Gesicht". Uns ist es nicht gegeben, der Ausschweifung mit runden zierlichen Formen und der feinen Hülle des guten Tons ein gefälliges Ansehen zu geben, auch die Unsitte in das Reich der Kunst zu erheben und durch eine vollendete Bequemlichkeit den Ernst des Lebens abzustumpfen. Daher gerathen wir nicht in Versuchung. Es bedürfte eines nicht geringen Aufwandes von Arbeit und Anstrengung, um uns den Prunk und die Genüsse zu verschaffen, die den Franzosen fast von selber in's Haus fallen. Damit aber ginge der eigentliche Reiz von der Sache verloren.

Was also jenem Leben in Frankreich die bedenkliche Ausdehnung gibt, das ist die leise leichte Art, womit es sich spielend, anziehend, entgegenkommend nach allen Seiten unmerklich ausbreitet. Wie ein feines Gewand legt es sich auf Sinn und Geist, und während es dem Leib der Nation

ſich anſchmiegt, modelt es ihn allmälig nach ſeinem Schnitt. Auch dem Laſter wiſſen die Franzoſen eine gewinnende Form zu geben, und man kommt nicht dazu, hinter den lächelnden Zügen die häßliche Fratze des Todtenkopfes zu ſuchen, der doch dahinter lauert. Indem nun das ganze Leben durch alle ſeine Kreiſe hindurch in derſelben verlockenden Weiſe ſich ausprägt, treibt die Nation wie im Wirbel eines ausgelaſſenen Tanzes ſich über die Grenze des Erlaubten hinaus. Dazu trägt nicht wenig bei der ſichere und flüſſige, durchweg gleichmäßige Ton des geſellſchaftlichen Umgangs; ſpielend, rund, geiſtreich ſchleift er den Menſchen die verletzenden Ecken ab, nimmt den Dingen ihren unbequemen Ernſt. Man mag immerhin das heutige Frankreich mit dem kaiſerlichen Rom vergleichen; aber ſeine Ausſchweifungen haben nichts von der brutalen, mürriſchen und prahleriſchen Weiſe, welche die Laſterhaftigkeit der römiſchen Großen, eines Tigellinus und Konſorten auszeichnet. Die ſcharfe Geißel eines Juvenal fände hier keinen Stoff, den ſie treffen könnte; an dem glatten Körper würden die Hiebe wirkungslos abgleiten.

Auch ſteht die Sache ſo ſchlimm noch nicht, daß vom moraliſchen Untergang der Nation, wie einige Schwarzſeher meinen, die Rede ſein könnte. Noch immer iſt in manchen bürgerlichen Kreiſen eine unangetaſtete Reinheit des Familienlebens, das ſtille wolthätige Walten und ſittliche Wirken tüchtiger Frauen neben der ehrlichen Arbeit der Männer, die ſich nach einer durchtobten Jugend noch in den ſicheren Hafen des Amtes oder Geſchäftes gerettet haben und nun um ſo leichter den gefährlichen Lockungen jenes Treibens widerſtehen. Auch hat ſich in den letzten Jahren in Folge der heftigen Umſchläge, welche die großen Weltkonflikte herbeigeführt haben, der Taumel des Börſenſpiels wieder etwas gedämpft. Man beginnt mehr einem langſamen, aber ſteten und ſicheren Erwerb nachzugehen und den zügelloſen Leichtſinn des Verbrauchs zu mäßigen.

Das Ueble aber iſt und bleibt, daß die Sphäre des erſchwindelten Luxus und des Demi-monde, jener bunt zuſammengewürfelten Maſſe von Kurtiſanen und Abenteurern, die außerhalb des Geſetzes und der geſitteten Geſellſchaft einen eigenen Stand bildet, ſich als eine feſte dauernde Welt in das Geſammtleben der Nation eingekeilt hat, als ein zweites durch die Gewohnheit anerkanntes Reich neben dem der wahren Sitte ungeſtört einhergeht. Dieſe Halbwelt und ihre nun feſtgewurzelte und ausgeprägte Exiſtenz, ſie iſt in der That das ſchlagende Merkzeichen der neueſten franzöſiſchen Geſittung. Sie iſt, wie ſie der jüngere Dumas beſchreibt, der be-

kanntlich den Namen in Umlauf und die Gattung selber auf die Bühne gebracht hat — „sie ist wie eine schwimmende Insel auf dem Pariser Ocean und zieht an, nimmt auf, läßt ein Alles, was fällt, was auswandert, was sich rettet vom festen Lande der Aristokratie und des Bürgerthums, jene Schiffbrüchigen nicht gerechnet, welche der Zufall man weiß nicht woher treibt." Doch noch besser hat E. Augier, von dessen dramatischen Sittenbildern noch die Rede sein wird, in seinem „Mariage d'Olympe" ihre Stellung bezeichnet. Sie sei eine kleine ausgelassene Welt, welche ihren Platz in dem System der allgemeinen Schwerkraft eingenommen habe; sie sei kein Sumpf mehr, sondern ein kultivirter Boden, worauf man Straßen und Plätze, ein ganzes Viertel gebaut habe, denn die Gesellschaft habe sie in sich aufgenommen, wie Paris alle fünfzig Jahre seine Vorstädte in sich aufnehme. So fest hat sich diese schwebende Schicht in die öffentlichen Sitten eingebürgert, daß die Kunst, welche ein Bild der Gegenwart zu geben sucht, nicht nur der Roman, sondern auch das Theater, ihr sowol als jener Welt des erschwindelten Reichthums, womit sie im nächsten Zusammenhange steht, ganz im Vordergrunde des Lebens einen bedeutenden Spielraum hat anweisen können. Ja selbst in der bildenden Kunst hat sie, wie wir bald sehen werden, wenngleich auf Umwegen und unter vornehmen klassischen Namen, ihren Platz gefunden.

Dieses Verhältniß aber wirkt nothwendig auf die ganze Gesittung ein. Indem nun aller Uebermuth, alle Leidenschaften und Konflikte des Herzens fast ausschließlich in jener Welt spielen, wird das Leben der Arbeit und der Familie zur Prosa einer einförmig hinschleichenden Pflichtexistenz. Diese Gefühle, innerliche Kämpfe, alle die Stimmungen eines erregten Gemüthes, welche das Individuum läutern und dem Dasein den Reiz der Bewegung geben, erfüllen und bilden nicht mehr das sittliche Leben. Und da in der anderen Sphäre, an der Börse und in der Halbwelt, ein ernstlicher Kampf von Pflicht und Neigung, eine große packende Empfindung überhaupt nicht aufkommen kann, so ist im ganzen Geschlechte nahezu nichts mehr von jenem alle Kräfte anspannenden Stürmen und Drängen der in ihren Tiefen aufgewühlten Seele. Damit aber fehlt es an der Bildung des Herzens und an der Entwicklung des Charakters; an aller Begeisterung, allem Aufschwung, an dem Wogen und Fluthen des Gemüthes, das wol den Sand aufwirbelt aber auch die Perlen an die Oberfläche wirft. Dagegen bildet sich in jener Welt für diesen Mangel ein bedenklicher Ersatz. Die fieberhafte Steigerung des Genußlebens und die Ausgelassenheit der entfesselten

Sitte bringen in Verbindung mit einem fabelhaften Aufwand Scenen und Verhältniſſe der abenteuerlichſten Art hervor. Indem ſich nun hierin der franzöſiſche Geiſt mit ſeiner Laune und Leichtigkeit einwöhnt und ein Reſt von Herzenswärme mit der Kälte der Verfeinerung den Kampf aufnimmt, kommt in jene Vorfälle ein pikanter Schimmer von innerem Leben, der würzende Kontraſt des Gefühls mit blaſirter Ausſchweifung. Es iſt ein tolles Spiel von Jubel ohne rechte Freude und von Verzweiflung, die über ſich ſelber lacht, ein fortwährendes Sich-Bilden und -Löſen ſeltſamer Beziehungen und widerſtreitender Leidenſchaften, dies Alles im blinden und überraſchenden Wechſel des Glücks. Ein Treiben immer neu, von einer verzehrenden Unruhe, unfaßbar und unberechenbar, aber immer in dem ſchillernden Gewande anmuthiger Formen und einer nicht ſelten geiſtreichen Lebekunſt.

So ſteht der gleichförmigen Regel des Sittlichen dieſe Welt mit dem Zauber des Ungewöhnlichen in einem faſt poetiſchen Lichte gegenüber. Sie natürlich drängt ſich auf den öffentlichen Markt, denn es gehört mit zu ihrem Genuß alle Blicke auf ſich zu ziehen, während das einfache Glück des moraliſchen Lebens im Verborgenen bleibt. Der Franzoſe aber weidet ſein Auge an dem intereſſanten glitzernden Spiel und kann ihm ſelbſt dann, wenn er es innerlich verwirft, den Reiz der Erſcheinung nicht beſtreiten. So aber werden nothwendig mit jedem Tage die ſittlichen Begriffe ſchlaffer, alle Grundſätze ſchwankend und unklar, die Phantaſie erhitzt und überreizt.

Nun zeigt ſich auch die nachtheilige Seite jener feſten, in allen Klaſſen gleichmäßigen Lebensſitte. Indem die Allen geläufige Form für die ſoliden wie für die zweideutigen Kreiſe den gleich gefälligen Model abgibt, verwiſchen ſich die Unterſchiede. Sie iſt daher, wenn auch dem Franzoſen natürlich, dennoch eine Maske; ſie paßt ſich den Perſonen und Situationen nicht an, ſie iſt immer und überall dieſelbe. Dinge und Verhältniſſe, die, offen und rund ausgeſprochen, ſelbſt eine bequeme Sittlichkeit empören würden, werden lächelnd und mit zugedrücktem Auge hingenommen, weil ſie im gewohnten Salonkleid gewandt ſich bewegen. So bildet denn dieſe ausgeprägte Form eine Art von Brücke zwiſchen jenen ſich entgegenſtehenden Kreiſen. Auch haben ſich dieſe namentlich in den letzten Jahren immer mehr einander genähert. Früher fand die gute Geſellſchaft nur eine geheime Freude daran, einen Blick in dieſe abenteuerliche Welt zu thun, und wenn ſich manche ehrbare aber gelangweilte Seele mit einem ſtillen Seufzer

sagte, daß dort die eigentliche Würze des Lebens sei, so verhehlte man sich doch nicht, wie hohl und faul es hinter der Luft und dem Flitter aussehe. Jetzt stehen die Dinge schon anders. Die jungen eleganten Frauen können es nicht länger verwinden, daß ihnen an Glanz und Luxus die bewunderte Kurtisane den Rang abläuft und mit ihren leckeren Reizen die Männerwelt anzieht. Auch sie lockt mit dämonischem Reiz das Zügellose dieses in Lust und Aufregungen sich verzehrenden Lebens. Fast ist es nun, wie wenn sie mit den Stegreifgeschöpfen der Halbwelt den Kampf aufnehmen wollten, wobei ihnen die Ehe nur noch als der schützende Schild ihrer wankenden Ehre gilt. Namentlich seit die höchsten um den Hof gruppirten Gesellschaftskreise mit dem Beispiel eines freieren Tons und frivoler Ausgelassenheit vorangegangen; seit die Gemahlin eines Gesandten und Fürsten mit dem Cancan einer Rigolboche den hohen Hausherrn der Tuilerien ergötzte — seitdem hat man angefangen in etwas tiefer gelegenen Kreisen in Ernst zu übersetzen, was dort nur erst Scherz war. Schon ist nicht selten von der Kurtisane die Frau des Spekulanten und die des Edelmanns von neuem Datum kaum zu unterscheiden, und der äußeren schlagenden Aehnlichkeit entspricht eine innere Verwandtschaft.

Und endlich noch ein Hauptübel: das Schwindelhafte der Halbwelt wie der Börsenwelt pflanzt sich in einen weiteren Umkreis fort. Der Beiden ganzes Treiben ist auf den Schein angelegt; nirgends gilt so unbedingt der gefährliche Satz, daß der Mann so viel und so wenig ist, als er scheint. Selbst Genuß und Ausschweifung, die ganze weltmännische Existenz beruhen ebenso sehr auf der Begierde, sich hervorzuthun durch den geräuschvollen Apparat des Luxus und eine liebenswürdige Lieberlichkeit, als auf sinnlicher Leidenschaft. Diese ganze Welt ist eine Lüge. Denn sie brüstet sich damit, der Sitte zum Trotz ein eigenes starkes Reich zu bilden und will sich doch das Ansehen der „guten Gesellschaft" geben. Und weil sie sich abmüht aus ihrer Sphäre in eine andere sich aufzuschwindeln — da doch nur in ihrem Treiben der Reiz ihrer Existenz besteht —, wird selbst die geistreiche Fröhlichkeit, der Uebermuth der Lust zum falschen Schein, hinter dem sich eine nagende Unruhe verbirgt. So schneidet dies ganze Leben eine Fratze. Mit seiner Einwirkung aber auf die übrigen Schichten der Gesellschaft hat sich auch die Nachsichtigkeit gegen die Lüge eingeschlichen. Man öffnet ihr die Thüre, weil sie ein artig Gesicht macht, während der Sinn für das Einfache und Wahre nicht nur im Leben, sondern auch in der Empfindung und Phantasie sich abstumpft.

Zu dem Anſehen und Einfluß dieſer zweideutigen Kreiſe hat nicht wenig die Dichtung beigetragen. Namentlich der Roman und das Schauſpiel. Es begreift ſich, daß ſich beide jener abenteuerlichen Welt des Geldes und des „Demi-monde" zuwendeten, da faſt nur noch in ihr das moderne Leben zu intereſſanten Verwicklungen, zu überraſchenden Wendungen ſich zuſpitzt. Und dann, auch auf die Phantaſie des Poeten üben ihre gefährlichen Reize eine unwiderſtehliche Anziehung aus. Seit dem Beginn des Kaiſerreichs hat ſich, unter dem lauten Beifall eines lebhaft theilnehmenden Publikums, eine eigene Gattung von Drama ausgebildet, die bald in komiſcher, bald in rührender Form — wie es heißt, zur Ehrenrettung der Sittlichkeit — jene zweideutige Welt zur Darſtellung bringt. Allein, wie die Moral auch lauten mag: ebenſo wie der Dichter ſeine Freude hat an dem loſen ſchimmernden Bilde dieſes Lebens, ſo weidet ſich der Zuſchauer an ſeinem unheimlichen Reiz, ſeinem wechſelvollen Spiel, ſeiner Pracht und Ueppigkeit. Auch dies gewinnt ihn, daß er die ſonſt in allen Dingen eingeſchränkte Individualität hier völlig ungebunden von Geſetz und Sitte losgelaſſen ſieht. Uebrigens fällt der Urſprung dieſer Literatur nicht in das Kaiſerreich, ſondern weiter zurück, wie ja auch die ſittlichen Zuſtände von heute ihren Lauf ſchon unter der Juliregierung begonnen haben. Balzac war es, der mit einer merkwürdig eindringenden Darſtellungsgabe die Realität und Phantaſie zu einem feſſelnden Ganzen zu miſchen wußte, das berückende Bild des Pariſer Treibens von allen ſeinen Seiten entwarf. Seine Romane ſchildern ein Daſein, das durch Reichthum, Luxus und Genuß zur höchſten Lebensfreiheit und -Fülle geſteigert erſcheint, die Ueberlegenheit zeigt zügelloſer Leidenſchaften über das nüchterne Einerlei der Werkeltagstugend, und mit dem Zauber ſinnlicher Anmuth, Liebe und Luſt, andrerſeits mit dem gleißenden Schein eines raffinirten Laſters ſowie mit den dunklen Schatten ſeiner die Seele zerwühlenden Tiefen die Phantaſie des Leſers umſtrickt und gefangen nimmt. Aber auch das weit reinere und wol noch größere Talent der George Sand ſtand unter den zerſetzenden Einflüſſen einer gegen die wahre Sitte ankämpfenden Lebensanſchauung. Ihre erſten Romane, die mit durchſchlagendem Erfolge ſie ſo raſch berühmt gemacht haben, ſchildern die Empörung des von tiefer Leidenſchaft getriebenen Herzens gegen die Schranken des Herkommens, gegen den unnatürlichen Zwang der ſittlichen und geſellſchaftlichen Ordnung. Sie begreifen die Liebe nur als dämoniſche und in ihrem blinden Zug unendlich berechtigte Naturkraft, die zu Grunde geht in den bleiernen Feſſeln der

Ehe. Die Heldinnen dieſer Romane, ſo viel edler ſie ſind, haben doch eine geheime Verwandtſchaft mit jenen Kurtiſanen, die im beſten Falle kein anderes Geſetz als das der Neigung kennen; die freie Liebe, welche alle Bande der Geſellſchaft löst, iſt das Seitenſtück zu der wilden Ehe, welche den modernen Franzoſen ſo geläufig geworden. „Wenn du, edler Mann, — ſo heißt es einmal in einem jener Romane — für eine elende Buhlerin eine ſtarke Leidenſchaft fühlſt, ſo ſei überzeugt, daß das die wahre Liebe iſt und erröthe nicht darüber.“ Was Wunder aber, daß man einer ſolchen Liebe, die um ſo ächter ſein ſoll, je verworfener ihr Gegenſtand, die Kraft zutraut, auch das niedrigſte Laſter zu ſühnen und gleichſam zu heiligen? Und ſo in der That wird von den Poeten des neueſten Datums die Liebe aufgefaßt: als der bequeme Prieſter, der für alle Sünden unbedingten Ablaß ertheilt. Aber ebendamit iſt ſie, wie dieſe Abſolution, zur bloßen Formel geworden, zum bloßen Deckmantel, unter deſſen halbwegs anſtändiger Hülle man alle Laſter, alle Verworfenheit ſpielen läßt. So läßt ſich nicht zweifeln, daß jene Romane der George Sand — die ſich übrigens ſpäter zu reineren Schöpfungen erhoben hat — der Demi-monde-Literatur den Weg gebahnt haben*).

Noch vor der Halbwelt ſind ſchon Anfang der fünfziger Jahre die Launen und Ränke des raſchen Gelderwerbs, die Macht des erſchwindelten Reichthums in der Geſellſchaft ſowie ſein Konflikt mit der Ehre und dem ſittlichen Charakter auf die Bühne gebracht worden**). Hierbei war es

*) Bekanntlich iſt das eigentliche Vorbild für dieſe Literatur der kleine Roman: „Geſchichte des Chevalier des Grieux und der Manon Lescaut“ vom Abbé Prevoſt (vom Jahre 1743), dem ſein von Leidenſchaften und ſeltſamen Schickſalen bewegtes Leben den Stoff an die Hand gab. Es iſt wahr, daß ſeine einfache Schilderung der hinreißenden Macht der Liebe, die den Edelmann ſelbſt an die ſchmachbeladene Kurtiſane noch kettet, andererſeits diejenige des verführeriſchen Reizes, den die durchaus liebenswürdige Manon durch ihren Taumel zwiſchen ausſchweifendem Genußleben und wahrer Neigung ausübt, von ergreifender Wirkung iſt. Jetzt aber haben ſich die Verhältniſſe geändert und die Empfindungen. Derartige freie Ehen ſind zum leichtfertigen Spiel geworden, Keinem fällt es ein, die ganze Innigkeit ſeiner Gefühle hineinzulegen, ſelbſt wenn er ſie noch hätte, nicht nach und nach in kleiner Scheidemünze ausgegeben hätte, und wer ein friſches Herz hinzubringt, geräth in Zwieſpalt, nur ſo lange er betrogen iſt und um den Betrug nicht weiß. An dieſe frivole Realität hält ſich im Ganzen auch die neueſte Dichtung, wenn ſie gleich ausnahmsweiſe noch die Macht der Leidenſchaft für und in einem verworfenen Geſchöpfe darzuſtellen unternimmt.

**) Namentlich durch Ponſard in l'Honneur et l'Argent und la Bourse; durch E. Augier in La Ceinture dorée und la Pierre de touche, und neuerdings (1864) noch in Maitre Guérin das gewinnſüchtige und gewiſſenloſe Bürgerthum, das ſchließlich mit

verhältnißmäßig nicht schwer, aus dem harten Kampf schließlich die Ehrbarkeit mit dem bescheidenen Loos inneren Glücks als Siegerin hervorgehen zu lassen. Allein schon war in den Dichtern die Gesinnung nicht groß und mächtig genug, um der schlimmen Welt und ihren Vertretern einen vernichtenden Untergang, sei es komisch, sei es tragisch, zu bereiten. Man fühlt, daß auch ihnen die Herrschaft des Geldes für zu festbegründet gilt, als daß sie auch nur von den Brettern herab sie von Grund aus umzustürzen versuchten. Weit weniger aber wurde man mit den viel gefährlicheren Reizen der Kurtisanen fertig, die zuerst der jüngere Dumas als eine eigene Gesellschaftsklasse auf der Bühne eingebürgert hat*). Man ließ es zwar auch hier an einem moralischen Nothbehelf, an einem lahm hinterher hinkenden Gewissen nicht fehlen; allein diese armselige Vogelscheuche vermochte um so weniger die Näscher von den süßen Früchten abzuschrecken, als die Dichter das verbotene Feld im lockendsten Lichte erglänzen ließen. Die Loretten des Dumas und selbst die des ernsteren E. Augier sind bei allem Realismus des Lasters von einem poetischen Dufte umgaukelt, einem Sprühfeuer des Geistes erleuchtet, das sie weit verführerischer macht, als sie in Wirklichkeit sind.

Indem nun auf diesem Wege die dramatische Darstellung weiter ging, wurde es allgemach Hauptzweck, den Kreis des sittenlosen Lebens in seinem ganzen Umfange, nach allen seinen Beziehungen dem nach diesen Dingen immer begierigeren Publikum vorzuführen. Dieses aber hat mehr und mehr seine Freude an dem Schauspiel der unsittlichen Welt, eben weil sie außerhalb der sittlichen Ordnung steht. Es gewöhnt sich daran, jene als die lebendige Regel, diese als die chimärische Ausnahme zu betrachten. So kommt es schließlich, daß die Vertreter der bestehenden Zustände, wenn sie nur nicht gar zu arg es treiben, als die berechtigte Macht der Gegenwart anerkannt werden. Es ist bezeichnend, daß in zwei Komödien, le Fils de Giboyer von E. Augier und les Ganaches von V. Sardou — einem

---

seinem Gelde noch eine geachtete öffentliche Stellung sich erschleichen will. Beide — über Ponsard vergleiche S. 300 ff. — hatten zuerst antike Stoffe im möglichst treuen Gewande des Alterthums, aber doch mit moderner Auffassung behandelt. Hierher zählt auch noch la Question d'Argent vom jüngeren Dumas.

*) Mit den Stücken: La Dame aux Camélias, Diane de Lys, le Demi-monde. Ihm folgten: Barrière mit den Filles de marbre, E. Augier mit der Mariage d'Olympe u. s. f. Neuerdings hat Dumas auch die weiteren Folgen des Lorettenthums, die Umkehrung der sittlichen Verhältnisse im socialen Leben, behandelt in: le Fils naturel und le Père prodigue.

bühnengewandten Talente von gröberem Schlage —, die viel Lärm erregt und nicht geringen Erfolg gehabt haben, den alten Parteien, den Republikanern, Legitimiſten und Orleaniſten, als zurückgebliebenen Schwachköpfen oder Intriguanten mitgeſpielt, dagegen der praktiſche Mann der neuen Aera als der Herr der Situation gefeiert wird. Dieſelben Dichter haben in jüngſter Zeit auch den gefährlichen Einfluß geſchildert, den mit ihrem Reiz und Prunk die laſterhafte Welt auf die geſittete hat. E. Augier in der „Contagion" den bethörenden Zauber des Laſters, dem die geſunden Naturen mit ſchwächlichem Widerſtand gegenüber ſtehen und daher eine Weile wenigſtens unterliegen; Sardou in der Famille Benoîton, die 1866 ganz Paris angezogen hat, das durch den Geldſchwindel und Luxus aus Rand und Band gehende Bürgerthum, das, weil die Frauen den tonangebenden Loretten es nachthun wollen, nahe daran iſt, alle Ehre, Sitte und Glück des Familienlebens einzubüßen, und ſo dem Abgrunde entgegentreibt. Der Zuſchauer wird hier über das tief Unſittliche und Bedenkliche dieſer Zuſtände durch den lächerlichen Anſtrich des Ganzen hinweggetäuſcht; leicht und ſpielend, mit gefälligen Mitteln wird die tragiſche Löſung abgewendet. Aber in der Wirklichkeit haben die Dinge mit nichten dieſen komiſchen Charakter, der ihnen den gefährlichen Ernſt abſtreift. Heute lacht das Publikum über die Karikatur der Sitten, die es morgen zur Richtſchnur des eigenen Lebens nimmt. — Ueber den künſtleriſchen Werth dieſer ganzen Literatur habe ich ſpäter ein Wort zu ſagen; hier handelte es ſich nur um ihre Wirkung auf die Geſellſchaft.

Ueberhaupt iſt das Theater der Gegenwart für die Geſittung des Kaiſerreichs höchſt charakteriſtiſch. Von einem ächten künſtleriſchen Genuß, der bei dem Publikum Ernſt, Verſtändniß und Sammlung vorausſetzt, iſt kaum noch die Rede. Dagegen läuft man allerlei Schaugepränge zu, worin ſich mit einem überraſchenden Realismus der Inſcenirung die fabelhaften Wunder der Mährchenwelt und ein maßloſer Aufwand von Zauberpracht zu einer die Sinne umnebelnden Wirkung miſchen. Spektakel- und Zauberſtücke, worin man die ſchönen Weiber zu Duzenden in dem idealen Zuſtande möglichſter Nacktheit — immer mit maleriſchem Geſchick — anzubringen weiß. Daneben ſpukt noch ein wüſter Ueberreſt alter Romantik: man ſucht die ſchauerlichen Dramen der dreißiger Jahre wieder hervor, um mit den graſſen Ausbrüchen düſterer leidenſchaftlicher Zeiten die ermattete Phantaſie wieder zu reizen. Und ſo trägt die Bühne, von jeher im franzöſiſchen Kulturleben ein weſentliches Element, von allen Seiten das Ihrige bei,

Gemüth und Sinne abzuſtumpfen, arbeitet der ſittlichen und geiſtigen Entartung in die Hände. —

Die ſchweren Folgen eines ſolchen Lebens konnten nicht ausbleiben und liegen nun offen am Tage. Die Gleichgültigkeit für alle idealen Dinge, der Stumpfſinn für alle edleren und tieferen Intereſſen hat in erſchreckendem Maße überhand genommen. Es fehlt die Begeiſterung für große Zwecke, der Glaube an die ſittlichen Lebensgewalten, die opferfreudige Kraft des die Wahrheit ſuchenden Gedankens, der an das Ganze hingegebenen Geſinnung. Die verfeinerte Kultur dient nur Privatzwecken und perſönlichen Intereſſen, die Ausbildung des äußeren Daſeins nimmt alle Kräfte und Mittel in Anſpruch, und für den Mangel jedes höheren Strebens entſchädigt keine Wärme und Fülle des Herzens, keine Innigkeit ſittlicher Beziehungen.

Aber dennoch — ſo verfeſtigt der gegenwärtige Zuſtand, ſo wenig Neigung und Spannkraft zu einem Umſchwung in den Gemüthern zu ſein ſcheint, das Kaiſerthum, ſo darf man noch hoffen, iſt nicht das letzte Wort von Frankreich. Noch zeigen ſich, wenn auch einzeln und auf literariſche Thätigkeit angewieſen, tüchtige Kräfte, welche, mit Ernſt und Energie ſowol als mit einſichtsvoller Beſchränkung auf ein erreichbares Ziel, an der politiſchen und ſittlichen Erneuerung des franzöſiſchen Geiſtes arbeiten und die Zuverſicht nicht ſinken laſſen auf beſſere Zeiten. So kündet ſich unter der ſchweren Decke des eiſernen Regiments und materiellen Lebens ein heimliches Gähren und Ringen an, die verborgene Arbeit eines Prozeſſes, der ſich anſchickt aus überlebten Formen neue Keime zu treiben. Vielleicht geht Frankreich gerade den umgekehrten Weg, den Deutſchland gegangen iſt. Was in beiden Ländern unſer Jahrhundert auf den Gebieten des Lebens kennzeichnet, iſt ein Suchen und Ringen nach neuen charaktervollen Formen, welche mit der Bildung, den Anſchauungen und Anſprüchen des geiſtig weit vorgeſchrittenen Zeitalters übereinſtimmen. Bei uns iſt das umwälzende Bewußtſein von der Halbheit der bisherigen Zuſtände raſch durch alle Kreiſe gedrungen. An die Stelle der verunglückten, weil mit halbreifen Kräften unternommenen politiſchen Revolution trat eine geiſtige, welche gründlicher als Barrikaden und Straßenkämpfe aufräumt mit dem Gerümpel der Vergangenheit, das unſern jungen Haushalt noch beſchwert; ſie hat der ſtaatsmänniſchen Kraft die Wege geebnet, welche nun durch Preußen in Verbindung mit nationaler Energie die Verjüngung Deutſchlands in's Werk ſetzt. In Frankreich gingen die Dinge anders. Die republikaniſche Täuſchung

dauerte länger, schlug aber in die grobe Realität des Cäsarismus um, weil das Volk die innere Arbeit des politischen Fortschritts scheute und liegen ließ. Nimmt es diese wieder auf — wofür jene Anfänge sprechen — und vollendet sie im gesicherten Gange allmäliger Entwicklung unter allgemeiner Theilnahme, so vollzieht sich vielleicht mit einem raschen Umschlag und ohne erschütternde Wehen von innen heraus die Wiedergeburt, durch welche für die Nation mit der selbstthätigen Leitung ihrer Geschicke ein neues Leben beginnen kann.

2.

Die Kunst und die Dichtung. Charakter der neuesten Malerei.

Bei den politischen und sittlichen Zuständen des kaiserlichen Frankreichs habe ich mich etwas länger aufgehalten, weil sie auf die neueste Dichtung und Kunst unmittelbar eingewirkt, ja zum Theil mit merkwürdiger Deutlichkeit in ihr sich ausgeprägt haben. Auch die Malerei der beiden letzten Jahrzehnte trägt die Züge jener äußerlich ausgebildeten, innerlich aber ausgelebten und aller Ideale entleerten Gesittung an sich; nur einzelne Ansätze zeigen sich zu einer von einem neuen Inhalte beseelten Anschauung. Sie erntete nach der einen Seite die Früchte der vorangegangenen Entwicklung: das gebildete Auge für Form und Farbe, zu dem die Malerei in den verschiedenen Schulen gelangt war, die Fertigkeit der Hand, das Geschick malerischer Darstellung, ein feines Verständniß der Naturwirkung, die technischen Fortschritte. Aber da das Gemüth von ernsten Empfindungen nicht mehr bewegt, die Anschauung durch große Zwecke, durch edlere Lebensmächte nicht gehoben ist, so fehlt es ihr am Ideal, an der erwärmenden Flamme der Begeisterung, an dem Trieb einer erfüllten Phantasie. Gleichgültig und blasirt steht sie daher der gesammten Welt der Gegenstände gegenüber. Sie sucht in dem überströmenden Reichthum der vor ihr ausgeschütteten Stofffülle so ziemlich auf's Gerathewol, aus subjektiver Laune und ohne innere Nöthigung, nach mehr oder minder dankbaren Vorwürfen. Es besteht kein tieferes Verhältniß mehr zwischen Stoff und Form; jener ist zum bloßen Mittel für eine malerische Erscheinung geworden, der es an der Seele tieferer Stimmung gebricht.

Zunächst hat diese Malerei — wie ihrerseits auch die Dichtung — das Feld der Geschichte so gut wie ganz aufgegeben. Sie erscheint ihr als ein zu schwerer widerspenstiger Stoff, um so mehr, als das neue

Frankreich ſelber von ſeiner Vergangenheit abgeriſſen iſt und kaum noch an loſem Faden mit ihr zuſammenhängt. Sie hat ſich von den hiſtoriſchen Stoffen abgewendet, nicht bloß weil ſie ſchwer ſich geſtalten laſſen, ſondern weil ſie allen Reiz, alles Intereſſe für ſie verloren haben. Nicht minder iſt für ſie die Ideal- und Mythenwelt dahingefallen. Denn ſie hat den Sinn eingebüßt für die Schönheit geläuterter Formen, für das reine Leben einer Welt, die ohnehin für das moderne Bewußtſein gott- und geiſtverlaſſen iſt. Doch weiß ſie die Mythe als ein Magazin ſchöner Hüllen zu anderen Zwecken zu benutzen; ſie zieht deren Geſtalten aus dem Olymp zu den ſinnlichen Neigungen des Zeitalters herab und befriedigt ſo ihrerſeits, mit freilich nur geringem Aufwande von Phantaſie, die Anſprüche einer Bildung und Genuß miſchenden Geſellſchaft. Dieſe Richtung bildet ſich in einer eigenen Künſtlergruppe aus, die wir zunächſt betrachten werden. Die Wirklichkeit endlich nimmt die neueſte Kunſt, wie ſie dieſelbe findet, und bemüht ſich kaum ihr Leben künſtleriſch zu ſteigern, die weſentlichen Züge, worin die eigentliche Seele ſchlägt, aus den zufälligen Trübungen läuternd und abrundend hervorzuheben.

Doch das nähere Verhältniß, das die Malerei mit der Realität nun eingeht, iſt von beſonderer Art. Das moderne Leben der gebildeten Stände, namentlich jener tonangebenden Pariſer Kreiſe, entzieht ſich, wie ſchon früher (vergl. S. 288) bemerkt, ihren Händen. Sie muß dieſes Feld gänzlich der Dichtung überlaſſen, die es ja auch mit faſt allen ihren Kräften eingenommen hat, dagegen ſich an das Gebiet der Erſcheinung halten, worin eine überreizte Kultur noch nicht bis zur Verkehrung oder Zerſetzung der Natur fortgegangen iſt. Sie kann nicht in die gährende Tiefe der modernen Geſittung hinabſteigen; deren äußere Formen aber, herabgeſetzt zum launenhaften ewig wechſelnden und verzerrten Mittel eines entarteten Geiſtes, widerſtreben der maleriſchen Darſtellung. Inſofern alſo muß ſie an unmittelbarer Lebendigkeit der Dichtung nachſtehen. Andrerſeits aber hat ſie eben deßhalb um ſo weniger zu leiden unter der Auflöſung des geiſtigen Lebens und wird nicht ſo tief erſchüttert von dem Verluſt der Ideale. Sie greift zu einer Wirklichkeit, welche von jenem Zerſetzungsprozeß noch gar nicht oder nur wenig ergriffen iſt; ſie zieht, im Gegenſatz zu der verfeinerten Geſittung, das niedere und an die Natur noch naiv gebundene Menſchendaſein in den Geſichtskreis der Kunſt. Ja, ſie bildet — auch im groben Rückſchlage gegen andere Kunſtformen, wie das erſte Buch gezeigt, — eine Richtung aus, welche geradezu dieſe beſchränkte Welt für den ächten Gegen-

ſtand der Kunſt erklärt. So ſpielt in der neueſten Malerei ein bewußter und entſchiedener Realismus eine große Rolle. Aber auch außerhalb dieſer grundſätzlichen Betonung der gemeinen Natur prägt die realiſtiſche Anſchauung des Zeitalters beſondere Gattungen aus: das Genrebild des Land- und Bauernlebens und die landſchaftliche Schilderung der nächſten heimiſchen Natur. Nach beiden Seiten hin, namentlich nach der letztern, iſt die Gegenwart zu einer unbeſtreitbaren Bedeutung gelangt, und dahinaus liegen auch größtentheils die poſitiven Leiſtungen der neueſten Schule. Die Kunſt flüchtet ſich vor der geſchminkten Fratze und der unheimlichen Proteusgeſtalt des modernen Weltlebens in die reine Stille der immer gleichen, immer harmoniſchen Natur und ſucht ſich an ihr aus der Welt des falſchen in die Welt des reinen Scheins zu erheben. So tief greift dieſer Zug in die neueſten Kunſtbeſtrebungen ein, daß auch in der Dichtung verwandte Anklänge ſich finden.

Doch nicht bloß in der Wahl der Gegenſtände zeigt ſich der realiſtiſche Sinn, ſondern mehr noch und faſt durchgängig in der Darſtellungsweiſe und Behandlung. Die Eigenſchaften wie die Mängel des modernen franzöſiſchen Geiſtes ſchlagen in dieſem Punkte zuſammen. In der Kunſt wie in der Dichtung tritt nun ein eigenes Talent feiner, wie mit geſchärften Sinnen eindringender Naturbeobachtung zu Tage. Betrachten wir nun die Literatur von ihrer formalen Seite, ſo hat zunächſt im Roman eine in die kleinſten Züge eingehende Analyſe des Seelenlebens, womit eine miniaturartige Ausführung der nach Zeit und Ort, Sitte und Stand bedingten äußeren Umgebung Hand in Hand geht, eine eigene Art hervorgebracht, an deren Spitze bekanntlich Balzac ſteht. Man könnte dieſen den eigentlichen Genremaler des modernen Lebens nennen, wenn ſeine Sittenbilder harmloſer wären und nicht mit grabender Schärfe in die Nachtſeite der Geſellſchaft, ihre verwickeltſten und laſterhafteſten Konflikte ſich einwühlten. In ihm gleichfalls tritt zuerſt jenes Uebermaß pünktlicher, Alles aufleſender Sorgfalt in der Detailſchilderung hervor, das die jüngſte Literatur kennzeichnet. Das Talent beſteht nun darin, auch in den kleinen und alltäglichen Zufälligkeiten charakteriſtiſche Züge des Ganzen zu entdecken, ſie mit fein zeichnender Hand zu treffen und ſo das Bild muſiviſch zuſammenzuſetzen. Hinter dieſem Realismus, der in Balzac's Nachahmern vollends in Manier umſchlägt, ſteckt bei aller Begabung ein nüchternes Gemüth, eine aller

großen Leidenschaften und Ideale bare Seele. Kein sittliches Pathos erregt die Brust dieser neuen Poeten, keine edle die Menschheit umspannende Anschauung bewegt ihre Phantasie. Sie beobachten und schildern nur das verdorbene Leben ihrer Tage mit anatomischer Genauigkeit, sie machen physiologische Studien der Liebe, der Leidenschaft und des Lasters und ziehen das Ergebniß mit todter Gleichgültigkeit des Herzens, mit der dünnen Klarheit eines indifferenten Geistes. Davon machen auch die besseren dieser Romanschreiber, die Feydeau und About, so wenig wie die talentvollen Realisten von reinem Wasser, die Flaubert und Champfleury, eine Ausnahme. Aber während es diese wenigstens auf unreinen Reiz nicht abgesehen haben, ist in jener Klasse eine Gegenständlichkeit der Darstellung, welche durch die packende Detailwahrheit auch in den verfänglichsten Scenen mit dem unkeuschen Bilde der sittenlosen Welt die Phantasie des Lesers erhitzt.

Ein ähnlicher Fall ist es mit jenen Dramen und Komödien, welche die pikanten Wechselfälle und Konflikte des modernen Weltlebens dem Pariser vorzuführen nicht müde werden. Die äußere Virtuosität desselben haben die Dichter auf die Bühne zu übertragen und, man muß es ihnen lassen, künstlerisch zu vollenden verstanden. Die leichten Umgangsformen, der freie Konversationston, der einfache treffende Ausdruck der Empfindungen, die urbane Sprache, die in geistreichen Wendungen spielend sich bewegt, das Alles, verbunden mit der Zuspitzung der dramatischen Effekte, einer spannenden Steigerung der Intrigue und schlagenden Kontrasten, gibt mit nicht geringem Geschick die Wirklichkeit, nur verfeinert, wieder. Allein dieses gefällige Gewand, worin Ausschweifung und Niederträchtigkeit verhüllt über die Bühne wandeln, dieser blendende Schein einer mit allen Mitteln ausgerüsteten Kultur, er will den Zuhörer hinwegtäuschen über die Verworfenheit des Inhalts. Wol bringt der Poet das Laster mit der ungelenken Einfalt der sittlichen Welt in einen Konflikt, worin es schließlich unterliegt, aber erst nachdem das Publikum seinem glücklichen Laufe fünf Akte hindurch mit der größten Spannung, ja mit heimlicher Befriedigung gefolgt ist. In den meisten Fällen steht eine schwächliche Tugend, die nicht übel Lust hätte sich verführen zu lassen, dem mit allen Reizen ausgestatteten Verderben gegenüber. Denn der Poet kommt über das Bild der wirklichen Zustände nicht hinaus, er bleibt am Boden der Realität kleben, weil ihm die befreiende Energie einer von großen Empfindungen bewegten Seele fehlt. Auch die komische, satyrische Erlösung von dieser Welt, wie sie mit größerem Talent als die Dumas, Barrière und O. Feuillet,

E. Augier versucht hat, gelingt höchstens nur halb. Denn die vom Dichter geschilderten Verhältnisse haben sich zu tief in das ganze Leben eingeschoben, dem Gegengliede dagegen, der ehrlichen Welt, woran sie zerschellen sollen, gebricht es zu sehr an der gehörigen Härte und Widerstandskraft, als daß die Widersprüche komisch sich lösen könnten. Die stoffliche Schwere läßt die reine Zugluft des Humors nicht herein, kein frankes Gelächter reinigt diese verdorbene Atmosphäre. Noch schlimmer ist, wenn wie bei Sardou, der Erfolg über Erfolg hat, mit größerem Spaß bloß die lächerliche Außenseite dieses sittenlosen Treibens hervorgekehrt wird, oder lieber noch Derjenigen, die zaghaft auf halbem Wege stehen geblieben sind und zur Virtuosität des Lasters noch nicht es gebracht haben.

Doch so geschickt und bühnenwirksam diese Komödien gemacht sind: der Mangel der idealen Anschauung tritt doch auch in der Komposition zu Tage. Episodisch werden eine Menge kleiner Züge aneinander gereiht, die Ereignisse und Konflikte gehäuft; so kommt in das Sittenbild eine epische Breite, eine unterhaltende aber verwirrende Mannigfaltigkeit. Keine dramatisch geschlossene Handlung, welche sich aus der Tiefe und dem Gegenstoß der Charaktere und Interessen entwickelte, verwebt die verschiedenen Fäden zu einem festen einheitlichen Ganzen. Auch läßt man komische und tragische Momente bunt durcheinander laufen, immer die Geringfügigkeiten des materiellen Lebens mitten in die Erregungen der Seele spielen, und bringt so ein Zwitterding von Tragödie und Komödie, das bürgerliche Drama neuesten Schnitts, zu Stande, während der Sinn für jene ächten und reinen Gattungen immer mehr abhanden kommt. Denn auch das Lustspiel streift einerseits diese gemischte Art, andrerseits die Bastardgattung des Vaudeville, die natürlich üppiger als je gedeiht. Dazu nähert sich neuerdings die Darstellung, wie sie immer mehr in die absonderlichen Verwickelungen und Ränke jener zweideutigen Welt eingeht, täglich mehr der vulgären Wirklichkeit. Indem man nun selbst das Kauderwelsch dieser Kreise aufnimmt, leidet endlich auch die Urbanität und klare Flüssigkeit der Sprache. Ebenso sinkt die Posse, die im Palais royal ein stets entzücktes Publikum findet, nun vollends zur Gemeinheit herab, indem sie mit übertriebenem Realismus das Gemeine gemein behandelt. Auch hier gibt das wirkliche Leben den Stoff ab. Aber der Witz besteht in derben Zoten und der allergröbsten Handgreiflichkeit — man liebt besonders die Stücke, in denen ein in der Mitte der Bühne aufgepflanztes Bett die Hauptrolle spielt —; „die Halbwelt" ist hier die unterste Schichte der Gesellschaft, und der

Konflikt mit der anſtändigen Welt liegt darin, daß die eine die andere im buchſtäblichen Sinne mit frechen Händen anpackt, zu ſich herabzerrt, zum Fauſtkampf herausfordert und nicht eher ruht, als bis es zum wirklichen Rauſen kommt. Zugleich wird, um die Lachmuskeln zu reizen, in den bloßen Abdruck der Wirklichkeit der baare unmögliche Unſinn verflochten. Man lacht wol über das tolle Treiben, aber es iſt ein krampfhaftes Lachen, das dem Kitzel nicht widerſtehen kann, Geiſt und Körper bis zum Wahnwitz erſchüttert. — Das Publikum aber, durch derartige Aufregungen überreizt und blaſirt, verlangt nach immer ſtärkeren Effekten, nach einer immer tiefer in die Materie und Sinnlichkeit eingehenden Schilderung des momentanen Lebens. —

Die Malerei zeigt, natürlich in ihrer eigenen Weiſe, die Merkmale derſelben nur auf das Reale gerichteten, den großen Ideen und Leidenſchaften entfremdeten Anſchauung. Sie legt, gleichgültig gegen den Inhalt, faſt allen Nachdruck auf den Reiz der natürlichen Erſcheinung. Und dieſen ſucht ſie, je nach der ſubjektiven Stimmung und Anlage des Künſtlers, in ganz eigenthümlicher Weiſe zu ergreifen. So tritt eine Zerſplitterung doppelter Art ein. Mit der inneren Beziehung zur Welt der Gegenſtände hat ſich zugleich der feſte Verband der Schulen gelöſt, mit dem Ideal iſt auch die Zucht eines ernſten gemeinſamen Strebens untergegangen. Denn jede der früher beſprochenen Kunſtweiſen hatte ihr Ideal, auch die romantiſchen, wie jede, auch die letztere, bei aller Willkür an gewiſſen Geſetzen, gewiſſen Grundzügen der Anſchauung feſthielt. Nichts mehr davon iſt in den Künſtlern der jüngſten Tage. In kurzer Lehrzeit ſuchen ſie unter der äußeren Anleitung namhafter Meiſter die äußeren Errungenſchaften jener Schulen ſich anzueignen, um dann ſo flink wie möglich vor allen Genoſſen durch überraſchende Werke von aparter Art ſich hervorzuthun. Seit Jahren ergeht ſich die franzöſiſche Kritik über dieſe Zerfahrenheit in bitteren Klagen. „Jeder ſetzt, ſo ſagt einmal treffend Th. Gautier, ſeine eigenſte Individualität an's Licht; ſtatt Gedanken kommen Träume zum Vorſchein; man verſucht, taſtet, ſtudirt, eignet ſich die Recepte der Vergangenheit an oder erfindet neue. Wenn der Kopf unſicher iſt, ſo iſt die Hand um ſo feſter; die Gewandtheit iſt Allen als Erbe zugefallen; ein Ungeſchickter iſt eine Seltenheit, und wenn alle dieſe Leute etwas auszudrücken hätten, wie gut würden ſie es ausdrücken!“ Es iſt wie in der Geſellſchaft, die, indem

Jeder ſeinen Genüſſen und ſeinen Intereſſen raſtlos nachläuft, in ſpröde Atome zerfällt. Für dieſe Kunſt iſt ferner die flüchtig bravourmäßige Behandlung charakteriſtiſch, worin ſich die Subjektivität mit bewußtem Anſpruch auf geniale Schaffenskraft gleichſam hinauswirft, um in kecker Pinſelführung ihre ungebundene Meiſterſchaft zu bewähren. Ein Erbtheil der romantiſchen Schule, die gleich Anfangs mit ſkizzenhaftem Vortrag ſich gern den Schein der Virtuoſität gab. Es iſt nur die Kehrſeite dieſer Darſtellungsweiſe, wenn ein anderer kleinerer Theil, deſſen namhafteſter Vertreter Gérôme iſt, die größte Sorgfalt wendet an eine glatte und zierliche Vollendung, worin die Arbeit der ſubjektiven Hand ganz aufgehen ſoll.

Im vollen Bewußtſein ihrer Fertigkeit brüſtet ſich dieſe Malerei damit, daß es ihr auf den Gegenſtand und ſeinen Werth gar nicht ankomme; ſie wiſſe ihr maleriſches Geſchick mit gleicher Wirkung an dem Faltenwurf von Sammt und Seide, wie an dem Kopf eines Helden zu bewähren. Mit überlegener Verachtung ſieht ſie auf den Laien herab, der ſich für den Stoff noch zu intereſſiren vermag. Ueber Alles gilt ihr die Meiſterſchaft, womit das Grün einer Wieſe, das Roth eines Aermels u. ſ. f. zu einem vollen die Natur überbietenden Effekt hingeſetzt iſt. Ein großes Weſen macht ſie nun von der Breite und Saftigkeit des Vortrags. Zum Aeußerſten wird ſie in dieſen Dingen getrieben durch den Rückſchlag gegen jene Romantiker, welche alle Geſtalt in den nebelhaften Ausdruck erregter Seele auflöſten; gegen die Idealiſten, ſofern ſie die Malerei als Verſinnlichung von Ideen faßten oder doch den Rhythmus der vergeiſtigten Linie weit über die Farbe ſetzten; gegen die hiſtoriſche Richtung endlich, die zu leicht den geſchichtlichen Werth der Begebenheit auch zum äſthetiſchen Maß nahm. Bis zu einem gewiſſen Grade war dieſer Rückſchlag berechtigt, ſofern nämlich die frühere Malerei einen Ueberſchuß des Inhaltes über die Form ſich zu Schulden kommen ließ. Aber die jungen Künſtler hauen nun nach der entgegengeſetzten Seite weit über das Ziel hinaus. Zum größeren Theil iſt ihnen nur noch an der realen Erſcheinung der Dinge gelegen, wie ſie farbig im Lichte des Tages ſpielt. Ihr flüchtiges Scheinen mit dem Zauberſtabe des Pinſels zu faſſen, das gilt nun als das große Geheimniß der Malerei. Oder falls es ihnen noch um die Zeichnung nicht weniger zu thun iſt als um das Kolorit, ſo halten ſie ſich vorab an die ſinnliche Schönheit des menſchlichen Leibes, werfen ihr den dünnen Schleier der Mythenwelt über und ſuchen damit das Auge zu berücken.

Unstreitig leidet diese ganze Malerei, wie jene Literatur, an Materialität. Zumeist so ist sie auf das Handwerk, auf äußere Wirkung bedacht und kaum noch auf den Ausdruck inneren Lebens. Sie hat zum Theil sogar das Verständniß verloren für das seelische Element, das in der Farbe als solcher liegt; nur zu oft gilt ihr mehr die saftige sinnliche Fülle des einzelnen Tons und der rauschende Zusammenklang der Farben als das geheimnißvolle Stimmungsleben, das im farbigen Schein leuchtend an den Tag schlägt. Deutlicher noch verräth sich diese innere Armuth in der Erfindung und Komposition. Nur ganz ausnahmsweise ist noch in der Gruppirung Fluß und Ineinandergreifen der Linien, in den Bewegungen Mannigfaltigkeit und Rhythmus, in der Disposition, der Beziehung der Figuren und Dinge die bewegte Anmuth harmonischer Anordnung. Die Formengebung hält sich natürlich enger wie je an das Modell, die alltägliche Realität, um ja nicht akademisch zu werden, und versinkt so immer mehr in das Zufällige, Launenhafte und Vulgäre. Die neueste Malerei ist mit einem Worte vor Allem stylloſ. Denn der Styl ist ja eben dieses innige Verschmelzen der subjektiven Anschauung mit der gegenständlichen Welt, woraus die formenbildende Macht ihres Wesens, neugeboren und durchgebildet von der Phantasie des Künstlers, wie Aphrodite aus dem Meere als die unverhüllte Schönheit heraufsteigt. Eine weitere und tiefgreifende Folge jener Mängel ist der Verfall der monumentalen Malerei, auf der doch als ihrem festen Boden jede gesunde Kunstentwickelung ruhen soll. Oder vielmehr, dieser Verfall ist gleichzeitig, steht mit ihnen in Wechselwirkung. Jener große Kunstzweig kann nicht gedeihen, weil für ihn alle Grundbedingungen fehlen. Er ist ja nichts anderes als der Ausdruck gemeinsamer das ganze Volksleben durchziehender Ideen, die Versinnlichung der die Individuen lebendig durchdringenden und zusammenschließenden Mächte.

Indessen, neben den Schattenseiten der heutigen Malerei dürfen wir ihre Lichtpartieen nicht übersehen. Jene Eigenschaften, welche ihr als die Früchte der vorangegangenen Entwickelung zu gute kommen, sie sichern ihr innerhalb der modernen Kunst noch immer eine hervorragende Stellung. Abgesehen von der technischen Geschicklichkeit — die sich im Grunde von der ganzen künstlerischen Arbeit nicht absondern läßt —, ist auch in dem jungen Künstlergeschlechte noch eine Fähigkeit malerischer Anschauung, ein feiner Sinn für Wirkung, ein Verständniß der Natur und eine Sicherheit der Darstellung, wie sie in der deutschen Malerei nicht allzu häufig sind. Jenes entschiedene Talent nicht nur für die Wahrheit, sondern auch für den

ſelbſtändigen Reiz der Erſcheinung, es hat auch ſeine gute Seite, denn es iſt nun einmal in aller Kunſt unerläßliche Bedingung. Aus ihm ſtammen auch jene poſitive Leiſtungen, worauf ſchon hingedeutet iſt. Endlich kommen noch äußere Wirkungen der neueſten Kunſt günſtig entgegen; namentlich läßt es das kaiſerliche Regiment, das freilich ſeinen inneren ſchädlichen Einfluß nicht wieder gut machen kann, doch an Bemühungen nicht fehlen, ſie wenigſtens äußerlich zu fördern und zu heben. Daher leiſtet dieſe noch immer, was Begabung, Fleiß, die Früchte einer guten Schule, öffentliche Aufmunterung und der Sporn des Wetteifers in einer Zeit leiſten können, in welcher eine verfeinerte und ermattende Geſittung die Kunſt beherrſcht, ſtatt von ihr in äſthetiſchen Dingen das Geſetz zu empfangen.

Wie ſchlimm es beim Eintritt der Bewegung des Jahres Achtundvierzig mit der großen hiſtoriſchen Kunſt, insbeſondere der monumentalen Malerei ſtand, das zeigte gleich der Erfolg des erſten Preisausſchreibens, das die proviſoriſche Regierung, und zwar für eine allegoriſche Darſtellung der jungen Republik, erließ. Keiner der Skizzen, worunter auch ſolche von namhaften Künſtlern, konnte man den Preis zuerkennen. Der Vorwurf war freilich auch darnach. Der Franzoſe hat, wie uns ſchon die Revolution von 1789 bewieſen, mit dem alten Römer das gemein, daß er gern mit gemachtem Enthuſiasmus abſtrakte Begriffe und Ziele in idealen Geſtalten ſich verkörpert. Dies froſtige allegoriſche Weſen trieb auch nun wieder ſein Spiel. Ein ſo leeres und ungehobeltes Weſen aber, wie der noch in den Windeln zappelnde Freiſtaat war, ließ ſich vollends in eine lebendige Form ſo leicht nicht kleiden. Auch hatten ſich die hervorragenden Meiſter der Aufgabe enthalten. Dieſe hatten, wie wir ſchon wiſſen, alle mehr oder minder das Gefühl, daß die Zeit ihrer Herrſchaft vorüber ſei. Im Stillen arbeiteten ſie fort, ihre eigenen Bahnen verfolgend, wenig bekümmert um den Beifall des Publikums und die raſchen Umſchläge der allgemeinen Stimmung. Hatten ſie ſchon vorher von den Ausſtellungen ſich ferngehalten, ihre Schulen aufgegeben, ſo wandten ſie ſich jetzt, unter der Republik und dem Kaiſerreich, nur um ſo entſchiedener ab vom Markte der Kunſt. Auch ging bald Einer nach dem Andern ganz ab von dem Schauplatze, in deſſen Hintergrund ſie ſchon zurückgetreten waren; in dem Zeitraum von 1856—64 ſtarben Delaroche, Ary Scheffer, Decamps, De-

lacroix, H. Vernet und H. Flandrin. Der einzige Ingres*) ragt als rüſtiger Greis mit unermüdlichem und ungebrochenem Schaffen bis in die jüngſten Tage, mit der Strenge ſeines von der Wirklichkeit abgewendeten Idealismus die modernſte Kunſt von Grund aus verachtend.

Wie hätten auch jene Meiſter die anarchiſchen Strömungen aufhalten können, welche faſt gleichzeitig mit dem ſtürmiſchen Jahre die Kunſt zu überfluthen begannen. Es war ein Merkzeichen ihrer inneren Zuſtände ſo wie der jungen Republik, daß für den Salon von 1848 keinerlei Jury über die Zulaſſung der Werke entſchied, ſondern ſelbſt den ſchülerhafteſten Stümperverſuchen ſeine Räume und damit allen Launen, allen Einfällen der Einzelnen Thür und Thor geöffnet waren. Das war die ſocial-demokratiſche Anſchauung auf die Kunſt übertragen: Jeder, der einen Pinſel führt, iſt ebendeshalb auch Maler und das Geſetz der Gleichheit verlangt, daß neben dem Meiſter auch dem „rapin“ ſein Platz werde. Das konnte freilich nicht ſo fortgehen; denn in der Kunſt ſpringt die Unfähigkeit, die in der Politik wol eine Zeit lang ihr heimliches Weſen treiben mag, ſofort an den Tag und auch dem gewöhnlichen Publikum in die Augen. Allein wenngleich für die Ausſtellungen eine Jury wieder eingeſetzt wurde, die wenigſtens die gröbſte Spreu auszuſondern hatte, ſo währte doch in der Kunſt ſelber jener anarchiſche Zuſtand fort. Denn er war, obſchon durch äußere Umſtände beſchleunigt, doch aus ihr ſelber hervorgegangen.

Sehr bald trat nun jene Zerſplitterung, wovon oben die Rede war, in den verſchiedenſten Manieren und Anſchauungen hervor. Eigentliche Schulen, welche einen beſtimmten Styl fortpflanzen und ausbreiten, bildeten ſich nicht mehr, wie andrerſeits keine Künſtler mehr auftraten, welche mit hervorragender Kraft die ganze Strömung der Zeit in große Leiſtungen zuſammenfaſſen. Dagegen überfüllten die kleinen Gattungen, nach allen denkbaren Seiten ausgebildet, den Markt und die Ausſtellungen. Seitdem behauptete faſt ausſchließlich die ausgebreitete Maſſe des Genrebildes und der Landſchaft das Feld. Eine immer wachſende Menge, aus der mit ſeiner Eigenart ſich herauszuheben, vor den Anderen ſich bemerkbar zu machen raſtlos nun Jeder ſich anſtrengte. Es war in der Malerei wie im Staatsleben, wo die mannigfaltigſten Parteibeſtrebungen ſich kreuzten und verwirrten. Allein in ihr blieb es auch dann noch ſo, als die

*) Ingres iſt, kurz bevor dieſer Bogen zur Preſſe ging, ebenfalls geſtorben, am 13. Januar 1867.

politiſchen Dinge eine gründliche Aenderung erfuhren. Napoleon gab mit ſtarker, die Zügel ſtraff anziehender Hand dem Lande die Ruhe und alle Vortheile einer centraliſirenden Staatsform wieder; in der Kunſt aber ſtellte ſich die Kraft nicht ein, welche Größe und Einheit zurückgebracht hätte. In ihr hätte die Bewegung von innen kommen müſſen, aus der eigenen ſelbſtthätigen Kraft der Nation, und das iſt nur möglich in einem Staatsweſen, das die Selbſtentwickelung des Volkes begünſtigt und neben der Geſittung zugleich ſeinen ſtaatsbürgerlichen Sinn fortbildet.

Doch welchen inneren Einfluß das Kaiſerreich auf die Kunſt übte, hat ſich uns ſchon aus der Betrachtung ſeiner ſtaatlichen und ſittlichen Zuſtände ergeben. Hier haben wir einen Blick auf die äußeren Vortheile und Aufmunterungen zu werfen, welche die Regierung den Künſten angedeihen läßt. Zunächſt erweiſt ſie ihnen eine immerhin dankenswerthe Gunſt allgemeiner Art, indem ſie, treu ihrem demokratiſchen Princip, jeder Kraft, welcher Richtung ſie auch angehören mag, freie Bahn eröffnet. Es iſt kein kleines Verdienſt einer Regierung, wenn ſie jedes Talent, ſobald es ſich hervorthut, anzuerkennen bereit iſt und ſeinem Fortgange die Wege ebnet. Wie manche gute Künſtlernatur hat ſich in Deutſchland unter kümmerlichen Verhältniſſen aufreiben müſſen, weil ſie in dem armſeligen Protektionsſyſtem von oben herab keine Stelle zu finden wußte, während es andrerſeits nicht immer die Begabten ſind, welche im weichen Schooße der Höfe gehegt werden. Das iſt in Frankreich anders, und namentlich unter dem kaiſerlichen Regiment, das im Unterſchiede von früheren Regierungen keineswegs die eine oder andere Richtung als beſonders hoffähig bevorzugt. Aber auch unmittelbar ſucht es die Künſte zu fördern, indem es durch freigebigen Aufwand die Produktion ſteigert und bei der wahrhaft fabelhaften Umgeſtaltung der Hauptſtadt auf die äußere und innere Pracht der öffentlichen Monumente Bedacht nimmt. Doch ebendies, die bauliche Thätigkeit des neuen Cäſarenthums, iſt zu bezeichnend für ſein Verhältniß zur Kunſt und Kultur, um nicht einen Augenblick dabei zu verweilen.

Auguſtus durfte von ſich ſagen, daß er Rom, welches er als eine Maſſe von Ziegelſteinen überkommen, marmorn zurückgelaſſen habe; Napoleon kann behaupten, daß er Paläſte aufgeführt, wo Baraken geweſen. Und mehr: Er hat mit der weiſen Wirkſamkeit des Auguſtus etwas von der rückſichtslos durchgreifenden Bauluſt eines Nero verbunden. Welche Beweggründe auch bei dieſem faſt mährchenhaften Umbau, der in der neueren Geſchichte einzig iſt, mitgeſpielt haben, das läßt ſich nicht läugnen, daß er

mit richtigem Verſtändniß für die Grundbedingungen eines ſolchen Unternehmens, mit merkwürdiger Energie und großem Geſchick durchgeführt iſt. Er hat — von den praktiſchen Vortheilen zu ſchweigen — der Stadt ein vornehmes künſtleriſches Gepräge wenigſtens äußerlich aufgedrückt und nicht mit roher Willkür ein launenhaftes Neues an die Stelle des Alten geſetzt, ſondern mit Achtung der Geſchichte und der Ueberlieferung das allmälig doch herunterkommende Paris wieder verjüngt. Leider kann ich hier nicht auf die intereſſante Frage eingehen, welche Bewandtniß es näher mit dieſer Architektur hat, wie überhaupt nach dem Weſen des modernen Geiſtes die Architektur als Kunſt ſich verhalten ſoll. Allein ſo viel iſt hier zu bemerken, daß das heutige Frankreich das Richtige zweifellos inſofern getroffen, als es den Styl der Renaiſſance in der eigenthümlichen Weiſe, wie er im eigenen Lande ausgebildet worden, daher in Uebereinſtimmung mit ſeiner nationalen Eigenthümlichkeit und Geſchichte frank und entſchieden aufgenommen hat. Freilich, ſieht man ſich die Behandlung und Ausführung näher an, ſo findet man als den Grundzug dieſer ganzen Architektur nur das Eine: dekorative Pracht. Nur ſelten Spuren von einer ſchönen Einfachheit der Verhältniſſe, von einer ausdrucksvollen Zierde; nirgends eine ächt künſtleriſch ſchaffende Hand, welche die Erſcheinung des Baus zum Zweck und zum Innenleben ſein und harmoniſch ſtimmt, den Schmuck maßvoll vertheilte. Ueberall vielmehr eine Verſchwendung von architektoniſchem Apparat, der dem Bau allzu äußerlich anklebt und der Schein des organiſchen Zuſammenhangs, des gegliederten Aufbaues allzuſehr vernachläſſigt; dazu ein großer Aufwand an den reichen üppigen Ornamenten der Spätrenaiſſance, in ſchablonenmäßiger ermüdender Wiederholung. Hier verräth ſich wieder die despotiſche, die Selbſtthätigkeit abtödtende Kehrſeite des Cäſarismus. Dieſer Pomp hat etwas Erdrückendes, wie andrerſeits die raſtloſe Eile, womit die Umgeſtaltung in's Werk geſetzt wird, den Einwohner nicht zu Athem und Beſinnung kommen läßt. Man fühlt, daß doch die ganze zauberhafte Thätigkeit aus den Bedürfniſſen und Neigungen der Nation nicht naturgemäß entſproſſen iſt. Nur der rückſichtsloſe Wille eines Einzelnen, der den Volkeswillen ſich dienſtbar gemacht und keine Zeit zu verlieren hat, kann ſo durchgreifend und raſch das zu Stande bringen. Und das Werk verläugnet ſeine Entſtehungsweiſe nicht. All der ſteinerne Prunk macht die Lebensluft ſchwer und ſchwül, denn es ſteht ihm an der Stirne geſchrieben, daß die freie lebendige Regung der individuellen Kräfte, das fruchtbare Keimen und Treiben von innen heraus fehlt. Es ſchwindelt

Einem zwiſchen dieſer neuen Pracht, Auge und Phantaſie werden wie in einem Wirbel umgetrieben, die fieberhafte Eile, welche die Arbeit von Jahrhunderten in ein Jahrzehnt zuſammenzwängt, beklemmt. Dazu hat man den Eindruck, wie wenn nun Paris durch die weiten breiten Straßen und Plätze dem überwachenden, durchbohrenden Blick des Cäſarismus bis in die innerſten Eingeweide hinein geöffnet wäre. Dieſe auf Ein Wort hin wie mit einem Zauberſchlag aufgeſchoſſene Welt iſt unheimlich, der geſchichtliche Boden wankt unter den Füßen; in der Stadt von geſtern wandelt man auf den noch ragenden Trümmern der Vergangenheit, und der Fremde wenigſtens hat ein Gefühl, wie wenn jeden Augenblick ſich ein Abgrund öffnen könnte, das Alles zu verſchlingen. Denn mit dem Anblick eines blitzſchnellen Lebens verbindet ſich immer die Empfindung des Untergangs. —

So raſtlos wie der äußere Aufbau, wird auch die maleriſche Ausſtattung der öffentlichen Gebäude und namentlich der Kirchen betrieben. Was aber die religiöſe Malerei in den jüngſten Jahren geleiſtet hat, das iſt, wie wir im vierten Buche (S. 354 ff.) geſehen, von zweifelhaftem Werthe und kann ſich mit den früheren Arbeiten bei weitem nicht meſſen. Es iſt das, um es gleich zu ſagen, überhaupt der Fall mit den Anſtrengungen, welche die Regierung macht, um der monumentalen Kunſt aufzuhelfen. Die Anregungen, welche ſie auf dieſem Gebiete gegeben hat, ſind ſo gut wie vergeblich geweſen. Auch iſt es ihr ſelber nur um die Fortſetzung eines herkömmlichen Gebrauchs — wie bei der Ausmalung der Kirchen — oder um eine dekorative Belebung der Palläſtwände zu thun, wenn nicht etwa in einer Reihe von pomphaften Gemälden das Kaiſerreich ſelber verherrlicht wird. Daß übrigens durchweg Beſtellungen nicht ausreichen, um in der Kunſt eine neue Blüte hervorzutreiben, iſt eine Erfahrung von altem Datum. Daher iſt auch mit den Ankäufen nicht viel geholfen, welche das kaiſerliche Haus mit breitem und freigebigem Sinn zu machen nicht müde wird.

Die Regierung, die ſich darüber nicht täuſchen konnte, mußte alſo, um jener rückgängigen Bewegung Einhalt zu thun, auf andere Mittel und Maßregeln denken. Dem Kaiſer ſelber iſt wol kein Geheimniß, daß es ſchlechterdings in ſeiner Macht nicht liegt den die Kunſt lähmenden Bann zu löſen; allein verſuchen mußte man immerhin ihr zu neuem Anlauf den Weg zu bahnen. Das beſte Mittel dazu meinte man nun in einer Reform des Kunſtunterrichts zu finden. Die Einrichtung der Pariſer Kunſtſchule, ſeit 1819, da ſie auf hundertjähriger Grundlage reorganiſirt worden, unverändert, litt natürlich an jenen Mängeln des akade-

miſchen Zopfs, die ſich immer einſtellen, wo man die Kunſt durch bewußte Bildung, durch ein Syſtem von Regeln und Anleitungen vorwärts zu bringen ſucht. Zudem war ſie von Anbeginn an der Sitz jenes klaſſiſchen Formalismus geweſen, gegen deſſen bequem zurichtende Weiſe der Franzoſe ſo gerne die Arbeit der eigenen Individualität daran gibt. Auch ließ das feſt eingewurzelte Syſtem des Unterrichts keine Neuerung der Romantiker und Realiſten, auch ihre Fortſchritte nicht, eindringen. Das Schlimmſte ſchien dann noch, daß dieſe eingeſchränkte Anſchauung über die Schule hinaus in die römiſche Akademie fortwirkte. Die Profeſſoren bildeten das Schiedsgericht, welches den Preis des römiſchen Aufenthaltes — „le grand prix de Rome“ — zu vergeben hatte, und verwarfen natürlich jede Arbeit, welche irgendwie die klaſſiſchen Regeln verletzte. Die jungen Preisträger aber, in dies bequeme Geleiſe einmal eingefahren, verfolgten deſſen ſichere Spuren auch in den Werken, die ſie von Rom aus als Zeugniſſe ihrer Ausbildung nach Paris zu ſchicken hatten. So ging jenes Formenweſen, jede lebendige Anſchauung lähmend und beſchneidend, von einem Geſchlecht auf das andere über. Das ſollte anders, der künſtleriſchen Individualität offene Bahn gemacht, die Anſtalt ſelber durch die freiere Regung friſcher naturwüchſiger Kräfte verjüngt werden. Eine Reform, die um ſo angezeigter ſchien, als ſchon von ſelbſt in den jüngeren Talenten der römiſchen Akademie eine ſelbſtändige Auffaſſung, eine größere Hinneigung zur Natur ſich kundgaben. Dem Weſen aber der kaiſerlichen Regierung und ihrer demokratiſchen Grundlage entſprach es durchaus, daß ſie in der neuen Einrichtung von 1863 der Entwickelung der individuellen Eigenheit weit mehr Spielraum verſchaffte. An die Stelle der herkömmlichen zwölf Profeſſoren, welche in einer geſchloſſenen Gruppe daſſelbe Princip vertraten (namentlich im Zeichenunterricht nach der Antike und dem lebenden Modell), führte ſie vollſtändige Lehrfreiheit ein; dagegen errichtete ſie, neben dem theoretiſchen Unterricht in den verſchiedenſten Fächern, beſondere Ateliers mit von ihr berufenen Meiſtern, worin die jungen Künſtler ſowol der techniſchen Bedingungen Herr werden, als den eigenartigen Zug ihres Talentes ausbilden ſollten. Endlich nahm ſie den Lehrern der Anſtalt das Schiedsrichteramt für den römiſchen Preis ab und ſtellte dafür eine mannigfach zuſammengeſetzte Jury auf. Bei allen dieſen Neuerungen blieb die Regierung ihrem imperialiſtiſchen Charakter auch darin treu, daß ſie die Unabhängigkeit und die in ſich ſelber feſtgefügte Organiſation der Schule brach und an deren Stelle ihre eigene Kontrole ſetzte. Begreiflich, daß

den Ingres und Flandrin eine ſolche Umgeſtaltung durchaus verwerflich erſcheinen mußte; um ſo verwerflicher, als ſie nun die großen Vorbilder geſtürzt, die gediegene Grundlage einer nach ſtrengen Principien geläuterten Formengebung erſchüttert, dagegen der ſubjektiven Willkür, dem Tagesgeſchmack und den kleinen Kunſtgriffen des Metiers Thür und Thor geöffnet ſahen. Und in der That: wenn nun die klaſſiſche Regelfertigkeit ein Gegengewicht erhalten, ſo war zugleich dem Zuſtand der Anarchie und Zerſplitterung, worin die Kunſt ſchon eingetreten, von Oben herab Vorſchub geleiſtet. Was ihr eigentlich noth that, eine ſtrengere Zucht und ein gemeinſames Ziel, gerade dem arbeitete die neue Einrichtung entgegen. Auch hier alſo bethätigte ſich jenes Princip des Imperialismus, dem Individuum ſo viel wie möglich die Zügel ſchießen zu laſſen, die Geſammtheit dagegen willenlos zu machen und unter die nächſte Aufſicht des Staates zu ſtellen. Daher wird auch dieſe Maßregel die Kunſt in ihrem abwärts geneigten Gange kaum aufhalten können.

Ebenſo wenig werden die ſonſtigen Anſtalten ausrichten, welche das kaiſerliche Regiment zur Hebung der Kunſt trifft. Immer iſt es darauf angelegt, nicht die eine oder andere Richtung, ſondern das einzelne auf ſich ſelber ruhende Talent aufzumuntern, einerlei, welches Ziel es im Auge habe. Die großen Ausſtellungen ſind nichts als Gelegenheiten zum Wettrennen der verſchiedenſten Kräfte, worin natürlich jede nach ihrer Weiſe den Vorſprung zu gewinnen ſucht; intereſſant und lehrreich für das Publikum, bequem für den vergleichenden Ueberblick, aber von höchſt zweifelhaftem Werthe für den Künſtler. Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem neu ausgeſetzten großen kaiſerlichen Preiſe von 100,000 Fr. für jedes beſte Werk der jährlichen Salons. Er iſt — wie billig — für Jedermann erreichbar, und wer ihn verdiene, hat nicht irgend eine bevorrechtete Jury zu entſcheiden, ſondern ein aus und von den Künſtlern ſelbſt gewählter Ausſchuß. Aus Mangel aber an Theilnahme fand ſich dieſer gleich beim erſten Mal — 1866 — nur nothdürftig zuſammen und konnte ſich überdies in ſeinem Urtheil nicht einigen. Der Preis wurde alſo gar nicht gegeben. Nichts hilft es daher bis jetzt, daß das Kaiſerthum mit ſeiner ſtraffen Konſequenz das „vote universel“ ſelbſt in die Kunſt einführt und nicht zugeben will, daß eine beſtimmte Schule eine übergreifende Machtſtellung einnehme.

Was iſt alſo gethan mit allen dieſen äußerlichen Hülfsmitteln? Sie können die verlorenen Ideale nicht erſetzen, die erſchlaffte Seele nicht wieder in Schwingung bringen, die welkende Phantaſie nicht von Neuem be-

fruchten. Dagegen treiben sie die jungen Talente noch mehr die Fertigkeit der Hand zur Virtuosität auszubilden und mit immer neuen Reizen den leicht abgestumpften Beifall des Publikums immer auf's Neue herauszufordern. —

Bei dem Kulturbilde der neuesten Epoche habe ich mich länger aufgehalten, als bei den vorangegangenen Zeiten. Mir schien das erlaubt, weil die jüngste Malerei nicht mehr in hervorragenden Meistern und Schulen, welche den Charakter der Gesittung und Kunst in großen Zügen ausprägen, sich zusammenfaßt, vielmehr, in die Mannigfaltigkeit zahlloser Gattungen und Arten aufgelöst, vom Zuge des allgemeinen Lebens sich forttreiben läßt: wie ein anschwellender Fluß, der seine Ufer und Dämme durchbrochen hat, in tausend kleinen Wellen und Strömungen über das Flachland sich ausbreitet. Daher kann auch die folgende Darstellung nicht bei allen kleineren Meistern, so geschickt sie sein mögen, verweilen. Vielmehr muß sie dieselben, deren eine merkwürdig große Zahl ist, zu Gruppen zusammenstellen, aus diesen die Tüchtigsten herausheben und sich begnügen die Uebrigen zu nennen. Denn andrerseits hat sie kein Recht Künstler auszuscheiden, die wenigstens für den Augenblick Beifall finden; sie muß dies der Geschichte überlassen, deren sichtende Hand wol manchen jetzt umlaufenden Namen in die ungezählte und namenlose Masse zurückwerfen wird. Auch kann ich mich nun, da der Leser die allgemeinen Züge der neuesten Malerei schon kennt, im Einzelnen um so kürzer fassen.

3.

Die Darstellung des Nackten mit dem Reiz der Sinnlichkeit. Die monumentale Malerei.

Nach Delaroche hat die historische Malerei — im weitesten Sinne des Wortes — keinen schulebildenden Meister mehr aufzuweisen. Einige Hoffnungen erregte eine Zeit lang Thomas Couture (geb. 1815), in dessen Atelier Anfangs der fünfziger Jahre eine ziemliche Anzahl von Schülern sich zusammenfanden. Damals gewann es fast den Anschein, wie wenn er an Delaroche's Stelle treten und gleich ihm auf die zeitgenössische Kunst einen großen Einfluß ausüben sollte. Doch sein Erfolg wie seine Wirksamkeit waren von kurzer Dauer. Was ihn zu Ansehen gebracht hatte, waren seine „Römer der Verfallzeit", ein großes figurenreiches Gemälde, das Hauptwerk der Ausstellung von 1847 (jetzt in Luxembourg), unter den größten Verheißungen seiner Anhänger seit zwei Jahren erwartet.

Das Bild will mit einem üppigen Gelage mehr oder minder nackter Frauen und Männer eine römiſche Orgie ſchildern, etwa aus den Zeiten Domitians und nach der bekannten Stelle Juvenals:

saevior armis
Luxuria incubuit, victumque ulciscitur orbem,

zugleich aber in der Entartung, der blaſirten Wolluſt der noch immer ſchönen Nachkommen eines edlen Geſchlechtes den nahen Untergang der römiſchen Welt verſinnlichen. Unter einer von korinthiſchen Säulen getragenen Halle, worein das volle Tageslicht fällt, auf einem mit prächtigen Teppichen belegten Ruhebette liegen und ſitzen in den mannigfaltigſten Stellungen verſchiedene Gruppen, jede in ihrer Weiſe einer ſchon ermatteten Luſt hingegeben, alle überſättigt und entnervt von maßloſer Sinnlichkeit. In wirkſamem Gegenſatz ſtehen rings die Statuen der Vorfahren aus den großen Epochen, die ernſten ſtummen Zuſchauer des nun in Schwelgerei verſunkenen Römervolks; Einer der Jüngeren hat ſich mit frechem Uebermuth auf den Sockel der einen geſchwungen, ihr eine gefüllte Schaale anzubieten. Zu den Füßen derſelben treten eben zwei ernſtere Männergeſtalten herzu, ſie allein nüchtern und mit ſchmerzlichem Ausdruck auf dies Treiben blickend. Aber Niemand achtet ihrer; während Einige noch einmal auftoben mit dem letzten Flackern erlöſchender Luſt, iſt die Mehrzahl ſchon verſunken in die ſtumpfe Müdigkeit einer Ausſchweifung, in der alle Kraft, Leib und Seele ſich ſchon verzehrt haben. Allein ſo bedeutſam der Stoff ſcheint: der künſtleriſche Werth iſt weit mehr auf die Behandlung gelegt, auf die maleriſche Erſcheinung, als auf die monumentale Verkörperung eines in die Geſchichte tief eindringenden Gedankens. Der Gegenſtand kam offenbar dem Künſtler zu paß, ſofern er ſeine Geſtalten, der Trägheit eines in Ohnmacht umſchlagenden Genuſſes überlaſſen, nicht durch eine tiefere Beziehung zu verknüpfen brauchte; und doch war andrerſeits das Intereſſe des Publikums durch einen pikanteren Reiz in Anſpruch genommen, als wenn er bloß nach der Weiſe der Venetianer fröhliche Menſchen in feſtlichem Zuſammenſein geſchildert hätte. Dazu der packende Kontraſt antiker Schönheit in der Gruppirung, den Wendungen und Formen — in der That bewies hierin der Maler kein geringes Geſchick — mit dem Ausdruck unheimlicher Wolluſt, erſchöpfter Sinnlichkeit. Eine Wirkung, die noch dadurch ſich ſteigerte, daß die Körper aus der Natur und nicht aus der Antike geholt waren. Namentlich aber paßte die Art der maleriſchen Ausführung für die Darſtellung dieſes gleichſam ausgebrannten Lebens; faſt

ſchien ſie darauf berechnet, wenn nicht vielmehr der Vorwurf nach der Behandlung, die offenbar des Künſtlers Stärke war, gewählt ſchiene. Seine Weiſe, eine beſondere Farbenwirkung hervorzubringen, indem er auf einen rauhen körnigen Grund von zerriebenen Tönen mit dem Pinſel bald — im Lichte — derb impaſtirend, bald — in den Schatten — nur leiſe übergehend ſpielte, vermochte wol das vom Feuer der Sinnlichkeit verzehrte Leben der Römer im Ton zu verſinnlichen. Das Fleiſch, wie im trockenen Sonnenlichte gemalt und durch den Kontraſt mit den dünnen bräunlichen Schatten noch mehr herausgehoben, erhielt ſo eine verbrannte in's Graue abgedämpfte Gluth.

In Wahrheit jedoch verhielt ſich Couture's Darſtellungsweiſe gleichgültig zum Gegenſtand. Worauf es ihm ankam, das war zunächſt die Verbindung eines kräftigen lichtvollen Kolorits mit gewandter, aber um die klaſſiſchen Regeln unbekümmerter Zeichnung, um ſo auch den idealen Figuren den körperhaften und leuchtenden Schein der Wirklichkeit zu verleihen; das war andrerſeits eine ganz beſondere Wirkung, hervorgebracht durch ſein techniſches Geſchick, durch ſeine Kenntniß des Metiers, die er allerdings beſaß, und die Neuheit ſeiner Proceduren. Ihm ging die Kunſt faſt ganz auf im Reiz der äußeren Erſcheinung und in der Virtuoſität des Vortrags mit einer bald energiſchen bald zarten Hand. Auch gebrach es ihm an Tiefe der Auffaſſung, wie ihm die allgemeine Geiſtesbildung fehlte, die der moderne Künſtler ſo ſchwer entrathen kann. Daher iſt auch in jenem Bilde, näher zugeſehen, eine gewiſſe Einförmigkeit in den Köpfen ſowie in der Blaſirtheit des mürriſchen Ausdrucks; die Form ohne feinere Durchbildung und öfters in das Vulgäre herabgezogen, während die äußerlich geſchickte Gruppirung den inneren Zuſammenhang der Figuren vermiſſen läßt. Daß Letzteres diesmal zufällig mit dem Gegenſtande klappte, iſt des Malers Verdienſt nicht. Auf die Mittheilung gewiſſer Proceduren und Fertigkeiten, einer effektvollen aber äußerlichen Behandlungsweiſe der Form lief denn auch ſeine Bedeutung als ſchulebildender Meiſter hinaus. Der Einfluß, den er durch ſolche Mittel auf das jüngere Künſtlergeſchlecht übte, konnte nicht heilſam ſein; ich kenne manche ſeiner Schüler, die, von Haus aus tüchtige Talente, bei reiferer Einſicht ſich beeilten, was ſie in ſeinem Atelier gelernt hatten, zumeiſt wieder zu vergeſſen.

Auch war er bald verbraucht, wie denn die neueſte Zeit manche begabte Naturen mit erſchreckender Schnelligkeit aufzehrt. Seine Wandmalereien in der Kapelle der Jungfrau von St. Euſtache (auf der Mittel-

wand die Himmelfahrt Mariä, auf den beiden Seiten Maria als Stern der Seeleute und als Trösterin der Bekümmerten), in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre vollendet, lassen vollends keinen Zweifel mehr, daß es ihm — ganz abgesehen von tieferer Empfindung — am Ernst der künstlerischen Anschauung fehle. Hier ebenfalls das Bestreben nach realistischer Sattheit des Kolorits und nach bloß weltlicher natürlicher Lebendigkeit der Erscheinung; dazu wieder das Zufällige einer nur auf äußerlichen Reiz angelegten Gruppirung und ein gewaltsames Herausheben der Form durch derb hingesetzte Umrisse. Letzteres ist überhaupt für den Künstler bezeichnend. Dagegen fehlt es an jedem Ausdruck, im Christus sowohl als in der Madonna. Die Engel sind liebenswürdige, kokett anmuthige Frauenzimmer, die ganz eben so gut in einer römischen Orgie am Platze wären; aus den Betenden und Hilfesuchenden endlich spricht nichts als die Bedürftigkeit und Gewohnheit des täglichen Lebens. —

Die wenigen Werke, die der Maler außer seinen „Römern" aus eigenem Antrieb hervorbrachte, zeigen fast immer eine gewisse Bedeutsamkeit des Inhaltes, die in's Gedankenhafte spielt, aber zugleich mit sinnlichen Reizmitteln sich verbinden läßt. Diese seltsame Mischung hat bei näherem Zusehen nichts Befremdendes; eine Kunst, die auf den malerischen Schein und die Behandlung so großes Gewicht legt und doch in's Historische sich erheben will, sucht nach solchen Stoffen, die ein besonderes über die Erscheinung hinausragendes Interesse bieten. Sie kann die reine volle Mitte von Form und Inhalt nicht finden. Die Bilder der Art, die ich kenne, sind „die Liebe zum Golde", ausgestellt im Jahre 1844, das den Maler zuerst zu Ruf brachte, und „die moderne Kurtisane" aus jüngerer Zeit. In jenem drängen sich zu einem Manne, der sitzend und über einen Tisch gebeugt mit klammernden Händen Gold und Edelsteine umfaßt, bittend und verlangend allerlei Gestalten: ein abgehärmtes Weib mit seinem Kinde, daneben der Dichter, der Manuskript und Feder dem Geizhalse anbietet, im Vordergrunde zwei üppige blühende Frauen, die verlockend die Reize ihres Körpers entblößen und das Gewand aufschürzen, um die begehrten Schätze darin aufzunehmen. Hinter dem Reichen lauert der Satan, die Schönen schon als seine Beute hämisch betrachtend. „Die moderne Kurtisane": ein halb nacktes Weib von weißen Schleiern umspielt fährt auf einem Phaeton durch den Wald und hat an ihren langen Zügeln statt der Pferde vier Männer im malerischen Kostüme der Renaissance, auf dem Bedientensitz hinter sich die bekannte Pariser Portière, die Stammmutter

der Loretten, in verſchliſſenem Anzug. Zugleich wol eine Allegorie, wie die „Halbwelt“ mit dem Reichthum kutſchirt und hinter ſich das Elend hat.*) Wie bezeichnend, daß wir gleich an der Schwelle der neuen Zeit auf einen Maler treffen, der die Ausſchweifungen des modernen Lebens von ihrer ſchlimmen Seite ſchildern will, aber ihre ſinnlichen Reize benutzt und halb in die Idealität des Nackten überſetzt, um damit maleriſch zu wirken. Man ſieht nun deutlich, woran Couture eigentlich gelegen war und auf welche Wirkungen er ausging. — Die Arbeiten, die ihm vom Staate beſtellt worden und in neuerer Zeit noch vom Kaiſer (darunter die Taufe des kaiſerlichen Prinzen), kamen bis jetzt nicht zu Stande, und auch auf den Ausſtellungen iſt ſeit Jahren nichts von ihm zu ſehen. Die Hoffnungen alſo, die man in ſeine Kraft geſetzt, ſind längſt begraben. So iſt im Grunde nichts von ihm geblieben, als ſein Einfluß, der die neueſte Malerei mit in jene Bahn gelenkt hat, wo ihr die Virtuoſität der Mache und das Herausheben der ſubjektiven Geſchicklichkeit als das weſentliche Ziel des Künſtlers gilt. —

Couture bildet den natürlichen Uebergang zu der Gruppe, welche wir jetzt zu betrachten haben. Es ſind die Künſtler, welche zumeiſt aus der Ideal- und Mythenwelt, dem geſtaltenfrohen Reich der Antike ihre Stoffe nehmen, und mit einem Reſt klaſſiſcher Formenſchönheit ſinnlichen Reiz und die Wärme des natürlichen Lebens zu verbinden ſuchen. In die Auffaſſung wie in den Ausdruck ſpielt außerdem eine gewiſſe modern verfeinerte Empfindung. Sie kommen größtentheils aus den Schulen von Ingres, Delaroche, Cogniet und Glehre und haben in Rom als Penſionäre der Akademie ihre Studien vollendet. Es ſind tüchtige Talente darunter und noch die neueſten Jahre haben guten Nachwuchs gebracht; aber keine gemeinſamen Grundzüge der Anſchauung ſchließen ſie zuſammen und Keiner ſtrebt einem höheren Ziele zu. Jeder ſucht vielmehr in jener Miſchung verſchiedener Elemente es zu einem originellen d. h. aparten Ergebniß zu bringen und läßt auf ſeine Kunſt die Neigungen und Bedürfniſſe des Tages mehr oder minder einwirken. Neben ihnen ſtehen, jedoch mehr im Hintergrunde jene

*) Der auch in Deutſchland bekannte „Falkner“ iſt nichts weiter als ein koloriſtiſches Bravourſtück, das namentlich im Schimmer des Sammetkoſtüms und dem von der hellen Luft leuchtend ſich abhebenden Kopfe beſteht.

reineren Ausläufer des Idealismus, welche das vierte Buch besprochen hat. Künstler, welche zum Theil an einer strengeren Anschauung festhalten, zum Theil das Gedankenhafte mit dem Malerischen mengen. Zwischen beiden endlich eine kleinere vermittelnde Gruppe, von der nach jener ersten die Rede sein wird.

Bei jenen Malern dürfen wir die reine Formenfreude nicht suchen, welche Ingres und seine Schule kennzeichnet. Ihre Kunst hat mit der neuesten Gesittung in ein näheres Verhältniß sich eingelassen und will mit verwandten Zügen den Zeitgenossen freundlich entgegenkommen. Das Geschlecht aber des zweiten Kaiserreichs hat sein Wolgefallen an einer greifbareren Schönheit, an einer solchen, die ihm die reizvolle Wirklichkeit in lockendem Bilde unverhüllt zeigt, die es begehren und besitzen kann. Die schönere Hälfte der Nation, die nun Sinne und Geist mehr als je beschäftigt, in allen möglichen Lagen und Wendungen zu verherrlichen, das erscheint auch jetzt wieder, wie im 18. Jahrhundert, als die würdigste Aufgabe der Kunst. Nur, wie die Frauengattung, die jetzt wieder wie damals eine ebenso glänzende als zweideutige Rolle spielt, doch gegenwärtig eine andere Stelle in der gesellschaftlichen Ordnung einnimmt als unter der Regence und Ludwig XV., so trägt auch die Kunst, welche ihr sich widmet, bei aller Verwandtschaft mit diesem Zeitalter doch einen anderen Charakter. Das Gewand, worein das 18. Jahrhundert das erotische Dasein und die gefälligen Schönheiten der vornehmen Welt kleidete, die Schäferidylle der Boucher, Lancret, Pater und Fragonard — auch ihr Götterkreis war nur eine Gesellschaft von in den Olymp erhobenen Daphnis und Chloe's —, das ist nun nicht mehr die passende Form. Selbstbewußt steht die Zeit der Sinnlichkeit gegenüber und erlaubt ihr nicht, aus aufgebauschter Seidenhülle nur mit entblößtem Bein und Busen naiv lüstern hervorzublicken; sie spielt und tändelt nicht mehr, sondern in monumentaler Nacktheit will sie die weiblichen Reize vor sich haben. Ueber allen kleinbürgerlichen Anstand hinaus und stolz auf ihr künstlerisches Heidenthum will sie die Schönheit des menschlichen Leibes in voller Freiheit schauen. Zugleich verlangt sie nach dem warmen Schimmer des Fleisches und jenem berückenden Ausdruck sinnlicher Anmuth, womit nun das Weib die gesellschaftliche Welt beherrscht. Endlich dringt in diese Kunst, die nur ein Bastard der idealen Anschauung ist, auch der realistische Sinn des Zeitalters. Nicht die Göttin, an der alles bloß Irdische getilgt und die Gluth des Lebens in dem Aether reiner Schönheit abgekühlt ist, will der Maler auf die Leinwand zaubern,

Marat's Ermordung. Von Baudry.

ſondern die in natürlicher Fülle und Bewegung pulſirende Geſtalt mit dem holden Zug des gewährenden Weibes. Oft mögen in dieſen Aphroditen und Bacchantinnen die Schönen noch erkennbar ſein, denen es pikant ſchien, auch einmal, ohne Krinoline und die neueſten Moden von Longchamp, ſich im Koſtüm der längſt verlorenen und vergeſſenen Unſchuld bewundern zu laſſen. Eine ſolche Kunſt taucht die antike Mythe in die heiße Luft der ſinnlichen Gegenwart, ſtreift ihr mit unreinen Händen die Keuſchheit der unberührten Glieder ab und reizt die Phantaſie, ohne die Begierde durch eine rein äſthetiſche Befriedigung wieder auszulöſchen. Darin unterſcheidet ſie ſich weſentlich von der Malerei der Renaiſſance. Auch dieſe zog die mythiſchen Götter aus ihrem Olymp in die warme Ueppigkeit des unmittelbaren Lebens herab, tilgte aber wieder das Verlangen der Sinne durch die ſelbſtändige künſtleriſche Schönheit.

Unter den Künſtlern, die hierher zählen, ſind vor Allen Baudry und Cabanel zu nennen. Paul Baudry (geb. 1828), unſtreitig ein ungewöhnliches Talent, war der Erſten Einer, der ſich von den akademiſchen Stylbeſtrebungen der römiſchen Schule losſagte, um die ideale Formenſchönheit an der Natur friſch zu beleben. In den Köpfen wie in den Körpern und Wendungen ſucht er den Reiz des Individuellen, des Unmittelbaren und Zufälligen. Auch in der Zeichnung iſt er naturaliſtiſch und geht keineswegs auf eine ſtrenge klaſſiſche Durchbildung aus. Ja, hierin überſchreitet er nicht ſelten das zuläſſige Maß; ſeiner Modellirung fehlt es durchweg an Feſtigkeit und Breite, ſeine Form ſpielt öfters in das Gemeine. Dagegen haben ſeine kokett lieblichen Geſtalten koloriſtiſchen Reiz ſowol durch die tonige Kraft der Farbe, namentlich des Fleiſches, als durch die harmoniſche Stimmung, worin ſie mit ihrer Umgebung ſtehen. Zudem in Bewegung und Ausdruck von entgegenkommender Anmuth, laſſen ſie den Beſchauer unter der pulſirenden Hülle ſchelmiſchen Sinn und ein glühend erregtes Herz ahnen. Gewiß, ihre Nacktheit hat den Beigeſchmack moderner Eleganz; aber doch auch den gewinnenden Zug des Lebens und darin ächt maleriſchen Werth, daß ſie wirkliches Fleiſch iſt und nicht angemalter Stein noch gefärbte Baumwolle.

Die erſten Bilder des Künſtlers, die Fortuna mit dem Kinde (im Luxembourg), eine Leda, ſeine bekannte Toilette der Venus und eine büßende Magdalena — alle dieſe Frauen haben eine merkwürdige Verwandtſchaft und könnten füglich Schweſtern ſein — erinnern in der Färbung, nur abgedämpfter und unbeſtimmter, an die Venetianer. Dann ſuchte er in einer

zarten blonden Weichheit der Töne, worin auch die Schatten vom Lichte faſt ganz verzehrt ſind, eine eigene Weiſe, gerieth aber dabei in eine graue Tonleiter. Dies iſt der Fall mit ſeiner Venus Anadyomene, eine jener Aphroditen, die dem Salon von 1863 zu einer zweideutigen Berühmtheit verholfen haben, bekannt unter dem Namen „la Perle et la Vague". Wie eine Perle von den Wellen an das Ufer getragen und kaum zum Leben erwacht lächelt ſchon das üppige Weib neckiſch, wollüſtig, zurückgeneigten Hauptes, aus der Fülle ihrer blonden Haare den Beſchauer an. Bis an die letzte Grenze iſt hier, ungeachtet des zu geſuchter Feinheit abgeblaßten Kolorits, der Ausdruck ſinnlicher Empfindung und Bewegung getrieben. Seine Diana vom Jahre 1865, welche abwehrend auf einen neckiſchen Amor den Bogen abdrückt, nähert ſich wieder der tieferen Färbung der Venetianer. So ſchwankt der Künſtler noch zwiſchen verſchiedenen Weiſen; eine Unſicherheit, die ſich auch in der techniſchen Behandlung, der ungleichmäßigen Führung des Pinſels verräth. In ſeinen dekorativen Arbeiten (namentlich in den Hotels Galliera und Palva) bekundet ſich gleichfalls das große Talent. Die idealen Geſtalten haben einen vollen ſinnlichen Zug, doch wieder eine Geziertheit, die ich nicht anders als modern bezeichnen kann. Im Kolorit merkt man ein Haſchen nach ſeinen Tönen, die bisweilen unangenehm in's Bläuliche ſpielen; doch iſt es im Ganzen wirkungsvoll durch den Zuſammenklang der Lokalfarben, die mit Verſtändniß für die maleriſche Ausſchmückung feſtlicher Räume bald kräftig hervorgehoben, bald harmoniſch abgedämpft und in die Ferne gleichſam zurückgetrieben ſind.

Sein letztes Wort hat der Maler jedenfalls noch nicht geſprochen. Eine Ermordung Marats im Salon von 1861 (jetzt im Muſeum von Nantes; ſ. die Abb.) zeigte ihn von einer ganz neuen Seite. Nicht der Zug der leidenſchaftlichen Größe, der in der That ſelber liegt, iſt zum Ausdruck gebracht, ſondern die Empfindung des in ſeinem Innerſten erſchütterten Weibes im Gegenſatz zur Unbeweglichkeit des Todes in dem verzerrten Leichnam. Dieſer, in kühner Verkürzung mit dem Korſe dem Beſchauer zugekehrt, iſt im Krampf des Sterbens mit furchtbarer Wahrheit feſtgehalten, der aus der Wanne ragende Arm ſcheint aus dem Bilde herauszugehen. Es iſt das häßliche Bild des Todes eines Nichtswürdigen. Daß übrigens dieſer Realismus von Uebertreibung nicht frei iſt, kann ein vergleichender Blick auf den David'ſchen Marat beweiſen, der, wie wir wiſſen, mit maßvollem Sinne und hingebender Treue von dem Vertreter

der klaſſiſchen Kunſt nach der Natur ſelber gemalt war. Am Fenſter, in athemloſem Schrecken zuſammengedrückt, ſteht bleich und entſetzt über die eigene That die jugendliche Corday; in den ſtarren Zügen und der ſtraffen eingezogenen Körperhaltung ſpricht ſich ihre Seelenangſt treffend aus. Den engen Raum erleuchtet ein kaltes grelles Tageslicht mit einfallendem Sonnenſtrahl; die That liegt offen vor den Augen der Welt, kein Zwielicht, kein Helldunkel ſchwächt ſie ab. Das war offenbar die Abſicht des Künſtlers, indem er ſich an die Wirklichkeit nicht kehrte, da ja bekanntlich die Handlung des Abends vor ſich ging. Ganz unverſchleiert ſollte das Entſetzliche der That, ja durch den Kontraſt der Beleuchtung nur um ſo einſchneidender wirken. In derſelben Abſicht wol iſt das Beiwerk mit voller Naturtreue in ſeiner ganzen modernen Nüchternheit wiedergegeben; Alles drängt ſich mit ſcharf ausgeprägter Beſtimmtheit in's Auge. Alſo mit voller gegenwärtiger Gewißheit ſoll die Scene den Beſchauer packen. Aber die Darſtellung iſt über das Ziel hinausgetrieben; zwiſchen den Figuren und Dingen, die den gleichen Werth haben, ſchweift der Blick unſtet hin und her und kann ſich nicht ſammeln. Andrerſeits erhebt uns nichts über die ſchneidende Wirkung des Gräßlichen; der Bangigkeit des erſchütterten Gemüths iſt die Macht der ſittlichen Leidenſchaft nicht entgegengehalten, kein Hauch von Seelengröße verſöhnt mit der ſchrecklichen That. Und da der Künſtler das Mittel maleriſcher Stimmung verſchmäht hat, ſo überraſcht das Bild nur, ohne den Blick zu feſſeln und in ſich hineinzuziehen. Hiſtoriſch iſt es ohnedem nicht, da es ſich auf den Ausdruck einer ſubjektiven Empfindung beſchränkt — worin es übrigens von dem effektvollen Pathos des franzöſiſchen Weſens nicht frei bleibt — und durch die Behandlung des Details in das Sittenbildliche übergeht. Inſofern liefert es uns einen neuen Beweis, wie wenig die jüngſte Malerei zur eigentlich hiſtoriſchen Kunſt befähigt iſt. Ein energiſches Erfaſſen der Natur und eine gewandte Hand in der maleriſchen Ausführung laſſen ſich ihm nicht abſprechen —. Jene Fähigkeit, der Natur von Seiten ihrer realen Beſtimmtheit beizukommen, iſt namentlich auf die Bildniſſe Baudry's von fruchtbarem Einfluß geweſen. Auch in dieſem Fache hat er vielen Erfolg, wenn er gleich in der Auffaſſung nicht immer glücklich, in der Behandlung bisweilen manierirt iſt. Eines ſeiner beſten Portraits iſt dasjenige Guizot's. Lebendig durch die Verbindung einer tüchtigen Zeichnung mit ſattem Kolorit gibt es den Mann in ſeiner eigenen Individualität wie im Charakter der Zeit wieder. —

Alexandre Cabanel (geb. 1823), dessen schon bei der religiösen Malerei gedacht ist, hat länger als Baudry an einer strengeren Kunstweise festgehalten und in seinen ersten Gemälden aus der Profan- und Heiligengeschichte am akademischen Seile noch mitgezogen, übrigens noch neuerdings in der früher erwähnten Kommunion der Apostel zu einem ernsten Vorwurf zurückgegriffen. Von jenen Werken haben ihn sein Tod des Moses (1852) und seine Verherrlichung des h. Königs Ludwig (1855; im Luxembourg) als Zeugnisse eines gut geschulten Talentes rasch zu Ansehen gebracht. Sie sind in der Komposition und Form tüchtig, fleißig durchgeführt und zeigen eine gewisse Größe der Auffassung, haben aber wenig Eigenthümliches und halten sich innerhalb der hergebrachten klassischen Grenzen. Bald strebte der Künstler darüber hinaus nach dem malerischen Ausdruck von Stoffen, die unserer Empfindung näher liegen. In dieser Weise ist seine „Wittwe des Kapellmeisters" (Salon von 1859), zwischen ihren Kindern mit gefaßter Trauer dem Andenken des Verstorbenen hingegeben, dessen letzte Werke ein blühendes vor einer Orgel sitzendes Mädchen zu spielen scheint; dann sein „Florentinischer Dichter" (Salon von 1861), in der harmlosen Situation edlen Lebensgenusses in der Gesellschaft schöner Menschen aus der dankbaren Zeit der Renaissance. Es geht durch diese Bilder ein idealer Zug und der leise Hauch einer in's Poetische spielenden elegischen Stimmung. Doch den lauten Beifall des Publikums hat Cabanel erst dann gefunden, als er die Schönheit der nackten menschlichen Gestalt mit der Wärme sinnlichen Lebens dem Beschauer recht nahe brachte.

In dieser Gattung kommt er übrigens, wenn er auch in der Zeichnung sorgfältiger und seine Linie gewählter ist, Baudry nicht gleich. Er hat nicht dessen koloristisches Talent, nicht genug Tiefe und Kraft, um die Gluth oder doch den weichen Schmelz des pulsirenden Fleisches wiederzugeben. Er geräth zu leicht in das Blonde, Milchige und Rosige, und nähert sich so, indem er auch die Reize koketter Weiblichkeit und üppig geschwungene Linien nicht verschmäht, der Weise des 18. Jahrhunderts. In seinem ersten Bild der Art, „vom Faun entführte Nymphe" (1861),*) ist noch eine frische Bewegung und das Kolorit, wenngleich etwas stumpf, doch ziemlich kräftig gehalten. Weichlicher aber und matter im Ton ist seine Geburt der Venus ausgefallen, die sich im Salon von 1863 mit derjenigen von Baudry in die allgemeine Bewunderung theilte (s. die Abb.) und wie diese die Ehre

*) Nach dem Original photographirt von Bingham in der Goupil'schen Sammlung.

hatte für das kaiſerliche Haus gekauft zu werden. Von der Göttin iſt in dieſem üppigen und in die Geheimniſſe des Lebens ſchon eingeweihten Leibe nichts übrig geblieben. Auch hat es dieſe ſchöne auf der Welle träg hingeſtreckte Frau, deren Erwachen von darüber flatternden Amoretten begrüßt wird, mehr als ſelbſt einer Aphrodite ſich ziemt auf den Beſchauer abgeſehen mit der heftig gewölbten Wellenlinie der ihm voll zugewendeten Hüfte und dem verlockenden Lächeln unter dem Arm heraus, der in wollüſtig ſich reckender Müdigkeit über das Haupt ſich legt. Nur muß man es dem Maler laſſen, daß in dieſer liebeverlangenden Geſtalt, wenn vielleicht auch ihr Modell im eleganten Coupé aus der Straße Breda gekommen war, doch noch Natur iſt und eine wahrere Empfindung als die Damen der Halbwelt aufzubringen wiſſen. Uebrigens iſt der ſinnliche Eindruck abgedämpft oder vielmehr verfeinert durch das zarte in's Bläuliche und Silberne ſpielende Kolorit, worin ſich einzelne ſtärker ausgeſprochene Roſatöne und das blaſſe Blau des Himmels zu einem durchaus ſanften Einklang miſchen. Dieſer Malerei läßt ſich eine anmuthige dekorative Wirkung nicht abſprechen, wie denn auch Cabanel in dekorativen Arbeiten z. B. im Hotel des Herrn Emile Pereire Tüchtiges geleiſtet hat. Es ſteckt wol in dem gut geſchulten Maler, deſſen Formenkenntniß auch jene Venus bezeugt, das Zeug zu ernſteren Arbeiten, wenn es ihm gelingt aus dieſem frivolen Geleiſe herauszutreten.

Immerhin hat er, wie ſeine Bildniſſe beweiſen, ein beſonderes Talent dem weiblichen Weſen der heutigen Welt beizukommen. Die moderne Grazie der „diſtinguirten" Frauen, wovon ſchon die Rede geweſen, jenes berühmte „unnennbare" Etwas, das ſo ſchwer zu faſſen iſt, weil es, ein ſchwebendes Spiel zwiſchen Anſtand und Keckheit, die Natur bald herauskehrt, bald verſteckt, immer aber abſchleift — Cabanel hat es wenigſtens annähernd getroffen. Auch gelingen ihm die Frauenbildniſſe beſſer als diejenigen der Männer. In ſeinem Napoleon, der im Salon 1864 viel von ſich reden machte, ſchwankte er offenbar zwiſchen der vertraulichen Individualität des Privatmannes und der hiſtoriſchen ſtaatsmänniſchen Perſönlichkeit. Dadurch brachte er es zu keinem von Beiden; er gab nichts als die äußere Figur des Mannes im Hofkleide und mit der Haltung des Diplomaten. Das Sphynxgeſicht des Kaiſers, das Unergründliche des Ausdrucks und die verſchloſſene Größe, die unbeſtreitbar in dem mächtigen Kopfe auf dem gedrungenen Körper liegt, hat noch Keiner zu treffen vermocht; am nächſten iſt ihm noch Flandrin in ſeinem bekannten Portrait von 1863 gekommen (vergl. S. 380).

Bei den übrigen Malern dieſer Gattung kann ich kürzer ſein, da ſie, bei viel Talent und Geſchick, doch keine tiefere Eigenthümlichkeit zeigen. Henri Giakomotti, dem wir ſchon bei der religiöſen Malerei begegnet ſind, weiß in ſeine Nymphen einen leidenſchaftlich bewegten Zug zu bringen, dem er durch eine tiefe und warme Färbung Nachdruck gibt. In ſeinen Figuren iſt eine kräftige Sinnlichkeit; doch verſteht er es allzuſehr in der Durchbildung der Form, ſo das ſeine hierher zählenden Bilder über eine dekorative Wirkung nicht hinauskommen. Nachdem er ſich im Salon von 1861 durch eine „Nymphe und Satyr" bemerkbar gemacht, iſt 1865 ſeine Entführung Amymone's durch zwei Tritonen mit vielem Beifall aufgenommen worden. Es iſt Bewegung in den üppig ſchwellenden Figuren und ein volles harmoniſches Kolorit. — Eine Art Gegenſatz zu ihm bildet Adolphe Jourdan, der ſorgfältiger in der Zeichnung iſt und mit einem ſubtilen verſchmelzenden Vortrage dem in vollem Licht gemalten Fleiſch einen eleganten Schimmer zu verleihen weiß. Seine Malerei iſt von jener Art, wie ſie dem großen Publikum gefällt, das an einer gewiſſen Glätte und Feinheit der Behandlung immer ſeine Freude hat. Nach einer Leda vom Jahre 1864,*) die im Grunde wie auch ſeine früheren Sachen nur eine fleißige Studie iſt, hat er ſich in dem — allerdings durchaus mittelmäßigen — Salon von 1866 durch ein Bild hervorgethan, das die Phantaſie in eine gewiſſe Schwingung verſetzt, während es das Auge angenehm beſchäftigt. Im Grünen flüſtert Amor einem ſchönen nackten Weibe, das man immerhin für eine Venus halten mag, allerlei ſüße Dinge in's Ohr. Daß dies Geplauder die blonde der Ueppigkeit zureifende Geſtalt in eine liebliche Aufregung verſetzt, iſt ihr wol anzumerken, und ſo ſteht wie die reizende Verſinnlichung eines Liebestraumes das Bild vor dem Beſchauer. Es iſt eine Nacktheit, nicht geradezu lüſtern, die ſich in ihrer zierlichen Vollendung, ihrer zarten Färbung auch vor einem Mädchenauge noch ſehen laſſen mag, die aber doch, da es ihr an dem reinigenden Ernſt ſtylvoller Auffaſſung gebricht, unvermerkt durch die Phantaſie in die Sinnlichkeit ſich einſchleicht.

Von den jüngſten Schülern der römiſchen Akademie gehören ferner zu dieſer Gruppe Emile Lévy, Eugéne Faure, Jean-Jaques Henner und George Bibert. E. Lévy hat namentlich in dieſem Jahre mit ſeiner „Idylle" Anerkennung gefunden; Prinzeſſin Mathilde hat ſich beeilt das

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

Bild zu kaufen, worin diesmal die Nacktheit halb verhüllt und mit einem Hauch mädchenhafter Unschuld übergossen ist. In einer arkadischen Natur trägt Daphnis seine Chloe über den Bach; er hält sie wie ein Kind auf seinen Armen und sie umklammert ihn, halb in Angst, halb mit Vertrauen fest sich anschmiegend. Die Behandlung, wenn auch in der Zeichnung klein und schwächlich und flüchtig in der Modellirung, ist doch nicht ohne Reiz. Die feinen ungewöhnlichen Töne sind zu eigenthümlicher Wirkung zusammengestimmt, die zarten Formen der jugendlichen Gestalten naturalistisch empfunden und von individuellem Gepräge. Ueberhaupt ist in den Gestalten des Künstlers — so schon in seiner Venus von 1863, die sich gürtet, um sich zum Urtheil des Paris zu begeben, und in „Daphnis und Chloe" von 1864, die aus einer Brunnenschale trinken — eine eigene zierliche Anmuth, die sich sogar in seinen Mänaden nicht verläugnet, welche beim Cymbeln- und Flötenspiel um den Orpheus rasen, im Begriff ihn zu ermorden (ebenfalls im Salon von 1866). Zu einer solchen Komposition reichte übrigens die Kraft Lévy's nicht aus; sie ist zersplittert, in der Bewegung der Figuren zwar natürlich, aber nicht leidenschaftlich genug und nur ansprechend durch den sinnlichen Reiz der Bacchantinnen. In jener „Idylle", worin sich das Talent des Malers glücklicher ausspricht, ist die sinnliche Wirkung deshalb nicht schwächer, weil sie verschleiert ist. Schon das Gefallen an der Ungewißheit halbwüchsiger Formen, das in der französischen Kunst ganz neuerdings auftaucht, an der noch geschlossenen Blüte des menschlichen Körpers, beruht sicher nicht allein auf der Keuschheit der halbreifen Gestalten. Es mischt sich ein greisenhaftes Gelüste hinein der für gesunde und natürliche Genüsse blasirten Zeit; man gefällt sich im Anblick einer Jungfräulichkeit, welche die Begierde nicht unmittelbar reizt, aber um so mehr die Phantasie beschäftigt mit der Ahnung vom baldigen Aufbrechen der Knospe. Daher auch die Vorliebe für die jungen Mädchen von Greuze, wovon ich schon gelegentlich des Letzteren im ersten Buche gesprochen habe, und die fabelhaften Preise, womit sie bezahlt werden. Selbst Künstler der ernsten idealen Richtung, wie Amaury-Duval, haben nun, wie wir gesehen, jene zweifelhafte Anmuth unentwickelter Formen zum Gegenstande genommen. Die gleiche Neigung zeigt sich seit einigen Jahren in der Plastik. Noch schlimmer aber ist, wenn der Maler, wie dies Henner in seinem „jungen Mädchen" (Salon von 1866) gethan, mit der Weichheit der halbreifen Formen und den milden unbestimmten Tönen des jungen Fleisches den Beschauer zu gewinnen trachtet.

Auch in der bibliſchen Mythe wiſſen dieſe jungen Künſtler Motive zu finden zu anziehenden nackten Geſtalten. Henner ſchickte 1864 von Rom aus eine Suſanne, die, aus dem Bade ſteigend und im Profil geſehen, zugleich ihre vorderen Reize und die der Rückſeite enthüllt: ſinnlich ohnedem durch die Verſchwommenheit ihrer runden Formen und den geſchmeidigen Ton des auch in den Schatten lichten Fleiſches. Uebrigens zeigt der Maler, auch in ſeinen Portraits, ein entſchiedenes koloriſtiſches Talent. — Beſſer noch wußte Faure die dankbare Geſtalt der Eva zu benutzen, um an ihr die verfeinerte Sinnlichkeit der modernen Zeit zum Ausdruck zu bringen. Er läßt das Vorbild aller weiblichen Schwäche und Liebenswürdigkeit wollüſtig unſicheren Schrittes unter einem Apfelbaum daher kommen und mit graziös aufwärts langendem Arm einen Zweig herunterbiegen, um im Vorgefühl des Genuſſes ſchon an dem Duft der bloßen Blüte ſich zu berauſchen. Auch hier alſo, wie bei jenen halbwüchſigen Mädchenkörpern, das verführeriſche Phantaſiebild des Vorher und der bangen nur deſto heißeren Erwartung. Das im Salon von 1864 ausgeſtellte Bild fand lebhaften Beifall und in einem der vornehmſten Palatine des Kaiſerreichs, im Herzog von Morny, einen freigebigen Käufer. Ueberhaupt ſchüttet ja nun die reiche Finanzwelt für dieſe Art von Kunſt ihr Gold mit immer vollen Händen aus; ja, nicht zufrieden mit dem, was die Zeitgenoſſen liefern, ſchmückt ſie ihre Paläſte zu ganz enormen Preiſen mit den Malern einer noch mehr in's Lüſterne ausſchweifenden Sinnlichkeit: den Boucher, Pater und Fragonard. Uebrigens hat Faure bis jetzt nur dieſen einen glücklichen Griff gethan. Er gibt ſich ſonſt mit Venus, Amor und ſeiner Erziehung ab — die erſten Schritte Kupido's, Venus mit Amor den Wagen beſteigend u. ſ. f. — verſchmäht auch die kleinſte verdeckende Hülle und ſucht durch eine angenehme Farbenwirkung den Blick zu reizen; doch ſind ſeine Formen gar zu verwaſchen und knochenlos, als daß das Auge darauf verweilen möchte. — Vibert endlich brachte 1864 einen Narciß, der im Walde liegend an ſeiner eigenen Schönheit im Waſſerſpiegel ſich weidet und eben ſeine Metamorphoſe beginnt (im Muſeum von Bordeaux) dann im Salon von 1866 Daphnis und Chloe, im Grünen beim holden Spiel des Schäferdaſeins, natürlich in lebensgroßer Nacktheit. Ihm iſt das Nackte, deſſen Formen er flüchtig und in unterſchiedsloſen Maſſen behandelt, ebenfalls nur ein günſtiges Tonmittel zu einer die Sinne berückenden Farbenſtimmung.

Als ein ſo günſtiges Feld erſcheint nun dieſe mit moderner Phantaſie neubelebte Mythenwelt, daß ſelbſt in anderen Fächern ſchon bewährte

Venus Anadyomene. Von Cabanel.

Künſtler leichten Fußes zu ihr übergehen. Zu dieſen gehören namentlich Eugène Feyen, der ſonſt in der Schilderung des Kleinlebens von heute eine geſunde realiſtiſche Anſchauung und kräftigen Farbenſinn bekundet, und der Elſäſſer Louis Schutzenberger. Ein Maler, der ſich in allen Gattungen verſucht und immer mit energiſcher Zeichnung eine ſatte Färbung zu verbinden weiß, aber faſt immer mit dem Gegenſtand noch einen beſonderen Einfall, eine ſeltſame, meiſtens unmaleriſche Beziehung auszudrücken ſucht. Nun alſo hat er ſich in das Lager der Mythologie begeben. 1865 brachte er, um auch ſeinerſeits eine nackte Schöne vorzuführen, eine Europa auf dem Stier; 1866 ein ſeltſames Centaurenpaar, Männlein und Weiblein, die vom Fiſchfang heiter und gemüthlich Arm in Arm nach Hauſe kehren. Ein Beiſpiel, auf welche Spielereien und Abſonderlichkeiten durch die Armuth der modernen Phantaſie gerade gewandte Künſtler verfallen. —

Doch mit dieſen Malern iſt die Gruppe noch nicht geſchloſſen. Wir verweilen natürlich nicht bei den vielen nackten Geſchöpfen, die unter dem erborgten Paß irgend einer Göttin in den Salons der letzten Jahre ihre höchſt mittelmäßigen und zweideutigen Reize von allen Wänden herab zur Schau gaben. Aber zu nennen ſind wenigſtens noch einige von den jüngeren Meiſtern, größtentheils Penſionäre der römiſchen Akademie, die nicht ohne Talent ſind, etwas gelernt haben und nun wie Herkules am Scheidewege ſchwanken, ob ſie jenem verführeriſchen Zuge nachgeben oder einem ſtrengeren Ideale treu bleiben wollen. Zum Theil benutzen ſie die ſchöne Mythenwelt zu dekorativen Zwecken und zu Darſtellungen von edlerer Anmuth, in die ſie doch das Sinnliche hineinſpielen laſſen. So Eugène Froment, Jules Lefebvre, Charles Sellier und Félix Clément. Der Letztere hat neuerdings nach vorwiegend maleriſchen Motiven geſucht und ſie im Morgenland, in Aegypten gefunden; ſein egyptiſcher Karren im Salon von 1866, der in dem heißen Licht und den leuchtenden Lokalfarben des Südens eine ſeltſame Geſellſchaft von allerlei Weibervolk daherbringt, iſt aber doch für den großen Maßſtab und die anſpruchsvolle Behandlung ein zu inhaltsleerer Stoff. Wir werden auch ſonſt noch finden, wie manche Talente dieſer Gattung zwiſchen dem klaſſiſchen Abendland und dem Orient hin- und herwandern und in gleichgültigem Wechſel bald das antike Hellenenthum bald das heruntergekommene, aber noch naturwüchſige Daſein der Araber zum Gegenſtande nehmen.

Diejenigen aber unter den jungen Idealiſten, welche an einer ſtrengeren Anſchauung feſthalten, das Nackte in edlem Sinne oder große hiſtoriſche

Momente aus der Antike behandeln, dieſe kommen über eine akademiſche Darſtellungsweiſe nicht hinaus und erlahmen überdies an der Gleichgültigkeit des Publikums. Zum Theil habe ich ſie ſchon bei der religiöſen Malerei erwähnt, wie die Maiſon, Maillot und Delaunay. An dieſe laſſen ſich noch anſchließen, weil ſie mit kirchlicher Kunſt ſich abgeben: Armand Cambon und Jacob Brandon. Unter den Uebrigen, die mehr mit der Antike in jenem Sinne ſich befaſſen, wären etwa noch zu nennen: Benjamin Ulmann, Erneſt Michel, Adolfe Lefebvre, Marcel Briguiboul, Pierre Dupuis, Pierre de Coninck, Benedict Maſſon, Charles de Coubertin, Louis Faivre-Duffer, Jean Poncet (auch Kupferſtecher), François Ehrmann. Keiner von ihnen iſt bis jetzt im Stande, der mehr oder minder korrekten Form ein eigenes Leben einzuhauchen, ſie von der Kälte klaſſiſcher Regelfertigkeit zu erlöſen. Vor ihnen haben jene Maler anmuthiger Sinnlichkeit um ſo viel, als ſie frivoler ſind, an maleriſcher Wirkung und Lebendigkeit voraus: wozu noch dies kommt, daß ſie, indem ſie gewiſſe Neigungen ihrer Zeit verſinnlichen, zugleich durch den Ausdruck ihrer eigenen Phantaſie doch eine Art Charakter in die Erſcheinung bringen. Vereinzelt und noch ſchüchtern iſt ein Verſuch, den Leopold Levy neuerdings gemacht hat, die Antike, etwa nach dem Vorgange Delacroix's, in bewegtem koloriſtiſchem Sinne zu behandeln. —

Noch ließe ſich hier, wo von der Darſtellung antiker Geſtalten mit modern ſinnlichem Reize die Rede iſt, einer verwandten Gruppe von Künſtlern gedenken, welche aus einem ähnlichen Geſichtspunkte antike Lebensweiſe und Geſchichte, jedoch mit ſittenbildlicher Auffaſſung, behandeln. Da jedoch letztere für dieſe Künſtler ein weſentliches Merkmal iſt — ſei es nun, daß ſie das antike Daſein in ſeinen äußeren Zügen ſchildern oder die klaſſiſchen Figuren nur zu gefälligen Phantaſiebildern gebrauchen —, ſo gehören ſie zu den Genremalern und ſind daher bei dieſen die Gérôme, Hamon, G. Boulanger u. ſ. f. näher zu betrachten.

Noch bleibt uns eine kleine Gruppe übrig, die eine eigene Mitte behauptet zwiſchen idealer Anſchauung und jener auf ſinnlichen Reiz gerichteten Kunſt. Es ſind Künſtler, welche die Schönheit der Form und den ſtylvollen Zug der Linien nicht ganz aufheben wollen, aber in's Maleriſche herabſtimmen durch den Zuſatz moderner Empfindung oder den wärmeren

Pulsſchlag des der Natur genäherten Lebens. Auch unter ihnen ſind gewandte Talente, doch fehlt es ihnen gleichfalls, wie das ſchon ihre mittlere Stellung an ſich hat, an durchgreifender Eigenthümlichkeit.

Als einer der namhafteſten iſt Auguſte Gendron (geb. 1818), Schüler von Delaroche, ſchon ſeit Mitte der vierziger Jahre thätig. Seine Willis und Sylphiden, Horen und Nereiden, die wie duftige Traumgeſtalten durch den Wald ſchweben oder über den Waſſern gaukeln, neuerdings noch (1864) ſeine Nymphen am Grabe des Adonis haben immer ein dankbares Publikum gefunden. Es ſind leichte und gefällige Weſen, in den Linien duftig und flüſſig, in der Färbung hell und harmoniſch, wenngleich bisweilen etwas ſchwer, mit mehr maleriſch verſchwimmenden als plaſtiſch durchgebildeten Formen. Auch mit poetiſchen Scenen aus den ſchönen feſtlichen Tagen der Renaiſſance hat Gendron Glück gehabt, indem er es verſtanden, die poetiſche Stimmung in eine maleriſche, anſchauliche zu überſetzen. Sein „florentiniſcher Sonntag" (vom Jahre 1855, im Luxembourg) zeigt uns eine Geſellſchaft ſtillfroher Menſchen bei den edlen Vergnügungen der verſchiedenen Lebensalter, in dem anmuthigen Gewande und den runden Formen einer äſthetiſch geſtimmten Zeit. Eine Art Gegenbild dazu iſt das Begräbniß einer jungen Venetianerin, welche durch den ſtillen Kanal auf der Gondel zu ihrer letzten Ruheſtätte getragen wird, anſprechend durch die milde Trauer im Ausdruck der begleitenden, in der Nacht gleichſam verſchwebenden Geſtalten. Selbſt düſtere Momente aus der Geſchichte faßte Gendron von einer anziehenden Seite, indem er mit dem Unheimlichen das Anmuthige miſcht. So läßt er einen „Tiberius auf Capri" auf üppigem Ruhebette in den blonden Haaren eines ſchönen Weibes wühlen und von blühenden Sklavinnen zum Male bedienen, während im Hintergrunde arme Opfer der Tyrannei vom Felſen in den Abgrund geſtürzt werden. In ſeinen dekorativen Arbeiten (Malereien in der Kirche St. Gervais, im Louvre und im Hotel E. Pereire, namentlich aber die Jahreszeiten im Palaſte des Staatsrathes) ſucht er durch rhythmiſche Anordnung und den Adel der Geſtalten ſich dem monumentalen Style zu nähern, ohne deshalb eine gewiſſe naturaliſtiſche Wärme der Erſcheinung aufzugeben. Im Ganzen weder für die Ausbildung der Form noch die des Kolorits entſchieden angelegt, geht er auf Verbindung beider aus, ohne es zu einer vollen energiſchen Wirkung zu bringen.

Alfred de Curzon (geb. 1820), der ſich weiter zu dieſer Gruppe zählen läßt, iſt ein vielſeitiges Talent. Seine „Pſyche" (Salon von 1859),

die aus der Unterwelt die Büchſe Proſerpinens bringt, eine in leichtem duftigem Gewand leiſe daher ſchwebende Geſtalt, grau und zart in der Färbung, die Verſinnlichung gleichſam eines poetiſchen Traumbildes, iſt nicht ohne Anmuth, aber ganz losgelöſt vom klaſſiſchen Boden und in das weiche Element moderner Empfindung übertragen. Die italieniſchen Genrebilder des Künſtlers — Ernte in den Bergen von Picinesca, neapolitaniſche Mutter mit ihrem Kinde in einem armen aber heimeligen Gemach, raſtende Pilger bei dem Kloſter San Benedetto, kleine neapolitaniſche Blumenverkäuferinnen u. ſ. f. — haben ebenfalls einen Anflug poetiſcher Stimmung. Sie ſind in der Gruppirung einfach und natürlich, recht anſprechend in der Bewegung der Figuren, in der Färbung harmoniſch, wenn auch nicht ſaftig. Aber ſie geben, namentlich ſeine neueſten Bilder der Art, die natürliche Größe und Schönheit des Stammes in einer äußerlichen Weiſe wieder und ſchwächen durch das Empfindſame des Ausdrucks und gewöhnliche maleriſche Reizmittel die Kraft ſeiner charaktervollen Erſcheinung ab. Ernſter und tüchtiger, in den Ton der warmen klaren Luft des Südens eingetaucht ſind die italieniſchen Landſchaften Curzon's. — Faſt ganz in's poetiſche Gebiet zieht Jean Aubert (früher Kupferſtecher) die ſchönen Frauengeſtalten der Antike herüber, die er in ſtillen einfachen Situationen und im weichen Fluß griechiſcher Gewandung darſtellt. Im Grunde iſt es auch ihm nur um die ideale, aber moderner Gefühlsweiſe nahe gebrachte Erſcheinung jugendlicher Frauen zu thun. Er zeigt ſie uns gerne am Ufer des Meeres träumend und ſinnend, wie in der „Rêverie" vom Jahre 1859 oder im vertraulichen Austauſch holder Geheimniſſe — in „Confidence"*) von 1861 — die der Beſchauer errathen mag. Ein ander Mal gibt er unter dem Namen „Jugend" eine Art griechiſcher Idylle (Salon von 1865): ein Hellene, noch gar jung und unbärtig, beugt ſich vor um an einem Blumenſtrauß zu riechen, den ſeine Gefährtin am Buſen trägt, und wird von ihr nicht allzu ſtreng zurückgewieſen.**) Immer anmuthige Geſtalten durch den reinen Zug der Linien und das Maß der vom zierlichen griechiſchen Gewande verhüllten Formen, ſowie durch das milde graue Kolorit und den Ausdruck unbeſtimmter Empfindung, aber ohne maleriſche Bewegung und Tiefe. — Landelle und Jalabert endlich, die mit dieſen Künſtlern verwandte Züge darbieten, hat ſchon das vierte Buch beſprochen. —

*) und **) Nach dem Original photographirt in der Goupil'ſchen Sammlung.

Man ſieht, wie in dieſen verſchiedenen Gruppen die ideale Anſchauung, die hiſtoriſche Kunſt im weiteren Sinne des Wortes, immer ſchneller ihrem Verfalle entgegengeht. Sie bringen die idealen Hüllen in die Werkſtätte der Gegenwart herab, um ſie mit dem erregten Blut, den kleinen Neigungen und Bedürfniſſen des lebenden Geſchlechtes zu erfüllen. Zugleich wird die ſtylvolle Durchbildung der Form und die geläuterte Darſtellung eines edlen Phantaſielebens, die doch eigentlich die Aufgabe dieſer Richtung iſt, aufgegeben. An ihre Stelle tritt immer mehr einerſeits eine leere Geſchicklichkeit, andrerſeits eine gemein naturaliſtiſche oder ſchwächliche und überfeinerte Auffaſſung, verbunden mit dem Ausdruck unreiner Empfindungen und dem äußerlichen Reiz maleriſcher Effekte. —

Den abwärts gehenden Lauf dieſer ſinkenden Kunſt aufzuhalten ſind natürlich die ernſteren Beſtrebungen eines Einzelnen nicht im Stande. Vielmehr unterliegen auch dieſe allmälig den verderblichen Einflüſſen der Zeit, wäre es gleich nur darin, daß ſie nach neuen ungewöhnlichen Wirkungen ſuchen, um ſich von der Menge zu unterſcheiden und das Auge für ihre ſtrengeren Geſtalten zu gewinnen. Dies iſt der Fall mit den Bildern von Guſtave Moreau, deſſen Oedipus im Salon von 1864 die kühnſten Hoffnungen erregte für einen neuen Aufſchwung der idealen Kunſtweiſe. Der Name war dem Publikum fremd, doch war es nicht das erſte Mal, daß der Maler ausſtellte. Er war ſchon in den fünfziger Jahren mit Werken hervorgetreten, die bald mehr in der Weiſe Delacroix's auf entſchieden maleriſche Kraft und Bewegung, bald mehr nach der Art Chaſſeriau's auf ein Zuſammenwirken von Form und Farbe es abgeſehen hatten. Seit 1855 aber ſah und wußte man nichts mehr von ihm. Es ſcheint, daß ihn der bedenkliche Zuſtand der neueſten Kunſt zum Nachdenken brachte und er den Entſchluß faßte, aus dieſem verderblichen Kreis herauszutreten und mit gründlichen Studien, die er denn auch ſeitdem größtentheils in Italien machte, ganz von Neuem anzufangen. Sein Streben ging nun dahin, nach dem Vorbild der größten Meiſter Zeichnung und Kolorit Hand in Hand ſoweit als möglich und durch ihre gleichmäßige Ausbildung ſowie durch ſorgſame Vollendung ein ächt künſtleriſches Ganzes zu Stande zu bringen.

Die erſte Frucht dieſer vieljährigen Studien war „Oedipus und die Sphinx" (im Beſitz des Prinzen Napoleon). Ein merkwürdiges Bild jedenfalls und von allen anderen mythiſchen Darſtellungen dieſer Jahre, auch durch die eigenthümliche Auffaſſung, von Grund aus verſchieden. Auf

felſiger Höhe, hart am Abgrunde hat ſich die geflügelte Sphinx, von Geſicht und Bruſt eine Jungfrau, der übrige Körper eine pantherartige Beſtie, auf den kräftig gebauten jugendlichen Oedipus geſtürzt und hält drohenden Auges ſeine Bruſt umklammert. Dieſer, mit dem einen Arm auf ſeinen Wurfſpieß geſtützt, mit dem andern und dem Rücken an einen Felsblock angeſtemmt, hält ungebeugten Muthes den Anprall aus und ſchaut feſten Blickes, Profil gegen Profil, in das unheimlich ſchöne Angeſicht des Ungeheuers. Dieſes ahnungsvolle Gegenüber, der Menſch gleichſam der im Kampf iſt mit einem Vernichtung drohenden Schickſal, der ungewiſſe, ſchwebende und doch wieder entſchloſſene Ausdruck in den Köpfen vor der furchtbaren Entſcheidung, der Kontraſt des nackten Mannskörpers mit dem räthſelhaften Gebilde der Sphinx: das entſchied von vornherein die Wirkung des Bildes. Dazu kam der ungewohnte herbe Reiz der Darſtellung. Die Form, ſtreng durchgeführt, wenn auch keineswegs mit tadelloſer Sicherheit, erinnert an die Italiener des 15. Jahrhunderts, an die paduaniſche und die florentiniſche Schule, ohne daß ſie ihnen nachgebildet wäre; ſie vermeidet jede Weichheit des Umriſſes und die zarten maleriſchen Uebergänge. Die Färbung ihrerſeits iſt ſatt, kräftig, in der Stimmung der einfachen Töne voll und wirkſam. Allein die alterthümelnde Abſicht iſt, bei einer faſt raffinirten Verwendung aller Mittel, nicht zu verkennen. Die Studien ſind nicht zu einem freien Ergebniß verarbeitet, es fehlt die Urſprünglichkeit, während andrerſeits der Künſtler offenbar etwas Beſonderes geben wollte mit dem Widerſpruch, worin die Gebundenheit der Darſtellung mit der leidenſchaftlichen Spannung des gewählten Momentes ſteht.

Noch deutlicher tritt in den Bildern der beiden letzten Jahre dieſe Verbindung von unbeſtimmten Reminiſcenzen an alte Meiſter mit einer geſuchten Originalität zu Tage. Auch findet Morean in der Darſtellung das richtige Maß nicht; er behandelt das Beiwerk mit gleicher Ausführlichkeit wie die Figuren, und dieſe heben ſich nicht heraus, machen daher keine Wirkung. Und wie wenn dies zurückgewirkt hätte, ſo werden nun die Köpfe ausdruckslos, die Geſtalten in ihrer Bewegung wie erſtarrt. In ſeinem Jaſon vom Jahre 1865, der eben den Drachen erlegt (?) und über ſich als Siegeszeichen eine goldene Palme emporhebt, iſt nichts von dem Schwung triumphirender Bewegung; ruhig und gleichgültigen Blickes legt ihm eine vollkommen reizloſe Medea, der er den Rücken kehrt, die Hand auf die Schulter. Nichts verräth ſo die Leidenſchaft der Gemüther und den heißen vorangegangenen Kampf; die gewollte Strenge und Mäßigung

iſt in Lebloſigkeit umgeſchlagen. Aehnlich artet auch die plaſtiſche Beſtimmtheit der Form in Härte und Eckigkeit aus, wobei doch Manches ſchwankend und unſicher iſt. Derſelbe Fall iſt es mit dem räthſelhaften Bilde „der junge Mann und der Tod“ von demſelben Jahre. Hinter dem Jüngling, der ſich — mit einer abſichtlichen Unbeholfenheit — eine Krone aufſetzt, gleitet wie ein leichter Schatten ein jugendliches Weib vorüber, mit geſchloſſenen Augen, Stundenglas und Schwert in den Händen; im Vordergrunde löſcht ein buntgeflügelter Genius ſeine Fackel aus. Ein Gemälde, das ſelbſt dann nur halb verſtändlich iſt, wenn man den Schlüſſel dazu hat, wenn man weiß, daß es auf den frühen Tod des hoffnungsvollen und von Moreau hochgeſchätzten Chaſſérian (S. 377) zielt. Wie ſollte auch maleriſch eine ſolche verwickelte und in ſich ſelber dunkle allegoriſche Vorſtellung klar ſich ausdrücken laſſen?

Doch noch ein Anderes kommt in dieſen Bildern zum Vorſchein: dem Maler wächſt ſein koloriſtiſches Talent in der Behandlung des Details über den Kopf und ſtört ſo vollends das Gleichgewicht zwiſchen den Figuren und der Umgebung. Er liebt ungewohnte maleriſche Effekte, die er durch Zuſammenſtimmen kräftig angeſchlagener Lokalfarben und pikanter Töne in den bunten Nebendingen erreicht, die aber zu den idealen Motiven nicht paſſen und überdies das Auge zerſtreuen und beunruhigen. Neben dem Jaſon ſteigt eine polychrom und reich ornamentirte Säule mit einem Widderkopf auf, die mindeſtens eben ſo ſehr wie die Figuren den Blick in Anſpruch nimmt; dazu, auch auf dem anderen Bilde, allerlei buntbefiederte Vögel, allerlei Blümchen in lebhaftem Farbenſpiel und eine kunſtvoll ausgeführte Verzierung der Gewänder. Seine Werke von 1866 ſind in demſelben Charakter. Das griechiſche Mädchen, das Haupt und Lyra des Orpheus von den Ufern des Hebros in ſtiller Trauer daherbringt, eine Geſtalt von ernſter Anmuth, aber faſt ungelenk in der gradlinigen Haltung, mit ſchmalen Hüften und unſicher ſchreitend, tritt faſt zurück gegen die in einer eigenen weichen Stimmung gehaltene Landſchaft. Auch im „Diomedes, der von ſeinen Pferden zerriſſen wird“, einer zerſplitterten Kompoſition, drängt ſich das umgebende Beiwerk, die verwitterte Mauer des Hintergrundes u. ſ. f. vor durch den warmen farbigen Ton, der für ſich genommen von ſchöner Wirkung iſt. So zeigen dieſe Bilder neben ernſten und tüchtigen Beſtrebungen ſeltſame Launen und geſuchte Spielereien, neben einem eigenthümlichen Talent unfreie und unverarbeitete Studien. Das kommt auch in der Darſtellung zu Tage. Manches iſt tüchtig gezeichnet und modellirt, Anderes

wieder verfehlt und ungeſchickt; das Fleiſch leblos im Ton, während ſonſt das Kolorit reich und ſaftig iſt; der Vortrag bald feſt und fein, bald ſchwankend und mager. Ob ſich aus jenen verſchiedenen Elementen ein charaktervolles Ganzes endlich wird bilden können, läßt ſich wol bezweifeln. Schon iſt mit den abſonderlichen Gelüſten einer verfeinerten Epoche auch dieſe edlere Künſtlernatur zu ſehr verſetzt, als daß ſie im Stande wäre einen Umſchwung herbeizuführen. —

Nichts, glücklicherweiſe, hat jenem neueſten franzöſiſchen Idealismus die deutſche Kunſt an die Seite zu ſtellen. Wenn irgendwo ſo zeigt ſich hier die edle und geſunde Natur des deutſchen Geiſtes, im Gegenſatz zum franzöſiſchen Weſen der letzten Jahrzehnte, das den zerſetzenden Einflüſſen einer entarteten Geſittung immer mehr unterliegt. Die Künſtler, welche ſich bei uns dem Reich der Mythe und der ſchönen Form zuwenden, haben faſt alle die Vortheile entbehren müſſen, die den Franzoſen zu gute kommen: die Ausbildung in guten Schulen, die Theilnahme des Publikums, die Gunſt der Regierung. Und dennoch — wie weit überlegen ſind ſie den Letzteren, durch den Adel einer rein künſtleriſchen Anſchauung und den lebensvollen Fluß einer rhythmiſch geſtaltenden Phantaſie. Schon im vierten Buch iſt bemerkt, welch' eine Kluft iſt zwiſchen jenen Ausläufern des Idealismus und den Schöpfungen eines Rahl und Genelli. Allein auch die jüngſte Zeit hat deutſche Kräfte aufzuweiſen, wie Feuerbach und Böcklin, die zwar die idealen Stoffe mit moderner Empfindungsweiſe und koloriſtiſchem Reiz dem Leben unſerer Zeit zu nähern ſuchen, aber aus der reinen Atmoſphäre einer ächt künſtleriſchen Welt nicht heraustreten. Daher iſt es auch ein tieferes und volleres Leben, das ſie zum Ausdruck bringen, wenn ſie gleich an Geſchicklichkeit den namhafteren Franzoſen nicht gleich kommen mögen; ein ſolches, das für die Seele wie die Sinne des Beſchauers nicht blos Reiz hat, ſondern zugleich eine läuternde Kraft, die ihn über die Sinnlichkeit erhebt. —

Noch haben wir einen Blick auf die neueſten Werke der monumentalen Malerei zu werfen, deren Verfall in ſeinen allgemeinen Zügen ſchon beſprochen iſt. Und zwar, da die Kirchenmalerei ſchon im vierten Buche ihre Stelle gefunden, insbeſondere auf die Ausſchmückung der kaiſerlichen Paläſte.

Der neuen Macht genügt für ihre öffentlichen Räume eine prunkende Verherrlichung des franzöſiſchen Staatslebens, ſofern dieſe nur die napoleoniſche Regierung als die Krone des Ganzen erſcheinen läßt. Die Kunſt macht es ihr vollſtändig zu Danke, wenn ſie zu dieſem Ende in anſpruchsvollen Kompoſitionen die franzöſiſchen Nationalhelden, mythiſche und allegoriſche Figuren in bunter Menge zu glänzend dekorativer Wirkung durcheinander miſcht. Der Art iſt die Ausgangs der fünfziger Jahre vollendete Ausmalung des Thronſaales im Luxembourg, dem gegenwärtigen Sitz des Senates. In der mittleren Kuppel eine vor lauter Beziehungen unentwirrbare Apotheoſe des erſten Napoleon von Alaux; an den übrigen Theilen der Decke allegoriſche Darſtellungen des Kriegs und Friedens von Adolfe Brune; an den beiden Schildbögen der Seitenwände nichts Geringeres als eine halb allegoriſche halb reale Schilderung der ganzen franzöſiſchen Geſchichte und Geſittung von Henri Lehmann; an den Wänden endlich in einzelnen Gemälden von verſchiedenen Künſtlern die Begebenheiten des zweiten Kaiſerreiches, wobei die Vermählung des Kaiſers und die Geburt des Prinzen nicht vergeſſen ſind. Schon dies bunte und zufällige Zuſammenwirken der verſchiedenſten Kunſtrichtungen macht die Ruhe und Einheit unmöglich, welche Bedingung jeder monumentalen Dekoration iſt. Jene Maler ſind uns ſchon bekannt: Alaux, aus der alten klaſſiſchen Schule, ging dann zu Darſtellungen der neueren Geſchichte über; Brune ſchließt ſich in ſeiner mehr koloriſtiſchen Weiſe an die Romantiker an; Lehmann iſt der manierirte Schüler Ingres', der der kühlen Formenſchönheit des Meiſters mit allerlei gefälligen Mitteln und buntem Farbenſchmuck aufzuhelfen meint. Ganz treffend iſt übrigens dieſes Verwerthen der mannigfaltigen Kräfte auf's Gerathewol für den Charakter des Kaiſerreichs. Je nach dem Belieben der Behörden werden die Aufgaben vertheilt, und wie die zu Grunde gelegten Ideen ohne Sinn für den inneren Zuſammenhang eines geordneten Ganzen befohlen ſind, ſo ſind es auch die ausführenden Talente. Auf nichts weiter iſt es abgeſehen als auf den Pomp eines rauſchenden Concertes von Formen und Farben, worin hiſtoriſche Geſtalten und perſonificirte Begriffe ſeltſam durcheinander klingen. Mit dieſer Miſchung realer und allegoriſcher Figuren iſt es überhaupt für unſere Zeit ein eigen Ding. Noch dem ſiebzehnten Jahrhundert war es bei ſeiner geſtaltenfrohen Phantaſie ein geläufiges Spiel, mit der noch maleriſchen Wirklichkeit die üppige Nacktheit imaginärer Weſen, Götter und Nymphen arglos zu verſchlingen und ſo den dürren Stamm der Haupt- und Staats-

aktionen mit den blütenvollen Ranken einer heiteren Mythenwelt zu beleben. Noch war eine solche abenteuerliche Gesellschaft, wie sie uns Rubens z. B. in den Medicibildern vorführt, in der allgemeinen Vorstellung und daher auch für den Künstler lebendig. Das Recht malerischer Erscheinung hat zwar dieselbe auch heute noch, wie ehedem; aber doch duldet der realistische Sinn des Zeitalters nur ungern in seinem Polizeistaate jene luftigen mangelhaft bekleideten Wesen und betrachtet sie als geschäftslose Vagabunden. Daher hat nun der Künstler eine um so schwerere Arbeit, ihnen unter den gesitteten Menschen in Amt und Würden, die sich über ihr historisches Heimatrecht ausweisen können, wieder Aufnahme zu verschaffen.

Nicht in jenem Charakter imperialistischer Kraft ist die neue Ausstattung der Paläste gehalten, welche die kaiserliche Familie bewohnt. Ihre persönlichen Neigungen geben hier den Ausschlag; das Staatskleid fällt weg und die Behaglichkeit des auf geistreichen Genuß angelegten Privatlebens bestimmt die Umgebung. Jener mit der Sitte des 18. Jahrhunderts verwandte Zug, der durch die moderne französische Gesellschaft geht, spielt gerade hier seine Hauptrolle. Man hat nämlich in den Deckengemälden der Fragonard und Boucher im Stile „Pompadour" ein höchst brauchbares Vorbild gefunden für die Gemächer namentlich der frommen Kaiserin in den Tuilerien. Dekorativ angesehen ist wahrlich so übel das Muster nicht; eine Kunst, welche das ganze Menschenleben in zierliches Spiel auflöste, verstand sich wol auf den malerischen Schmuck des reich ausgestatteten Hauses. Wir kennen sie schon aus dem ersten Buche: jene Nymphen und Amoretten, jene Floren und Zephyre zwischen lichten Wolken schwebend, in graziösen Spielen und Wendungen des üppigen und doch der Erdenschwere entrückten leichtbeschwingten Leibes, unflattert und doch nicht verhüllt von seidenen Gewändern, eingetaucht in einen leuchtenden harmonischen Farbenschimmer — sie sind das ächte Bild jenes leichtfüßigen Geschlechtes, das den Genuß mit Genialität betrieb und von dem nun die vornehme französische Gesellschaft lernen möchte den Schaumwein des Lebens nippen, ohne sich der Ernüchterung des „Lendemain" auszusetzen. Die Kunst, berufen für ein solches Dasein die Räume zu schmücken, weiß doch wenig anzufangen mit dem neuesten Idealismus, der in seinen völlig nackten Gestalten noch immer Anspruch auf eine gewisse künstlerische Würde macht; sie greift bequemer zurück zu jenen Meistern des 18. Jahrhunderts, die, einst so verschrieen, nun von der „gebildeten" Welt in alle ihre Ehren wieder eingesetzt sind. Nur Schade, daß die schwerere nachbildende Hand

der neuen Zeit das Original nicht erreicht. Die Decken- und Wandmalereien von Ch. Chaplin und Faustin Besson in den Tuilerien und im Elisée sowie diejenigen Edmond Hédouin's — dem wir noch unter den Genremalern begegnen werden — im Palais Royal können sich weder an Anmuth noch an Leichtigkeit und Fluß der Darstellung mit den ächten Plafonds im Stile Pompadour messen. Zu Jenen zählt auch noch Emile Wattier, der sich für Privathäuser in dieser Gattung versucht hat. Am meisten Geschick und Talent bewährt von ihnen Chaplin, den wir schon unter den Portraitmalern angetroffen haben. Der Maler ist auch sonst beliebt durch seine jungen lebensgroßen Mädchen, die am Spinnrocken eingeschlafen oder bald Lotto, bald mit Kartenhäusern*), bald mit Seifenblasen (im Luxembourg) spielend, an die hübschen Kinder von Greuze erinnern, aber in der zarten flüssigen Behandlung und dem hellen blumigen Kolorit eigenthümlich sind. Bilder der Unschuld, die wieder ihre verfängliche die Sinnlichkeit leise umspielende Seite haben, indessen im reizenden Ausdruck des mädchenhaft Verschleierten, der eben erst aufbrechenden Blüte jenem Meister nicht gleichkommen.

Neuerdings kommt die dekorative Malerei auch zur Ausschmückung reicher Privatgebäude wieder mehr zu ihrem Rechte; von den derartigen Arbeiten der Bouguereau, Mazerolles, Baudry, Cabanel und Gendron war schon die Rede. Es ist charakteristisch für die neue Epoche, daß man hierin einerseits die Kunst des Rokoko, andrerseits die pompejanischen Wandmalereien zum Vorbild nahm. Auch in seinen Sitten und Moden bewegt sich ja gerne das Kaiserreich in schwebender Mitte zwischen dem Zeitalter Ludwig's XV. und dem Rom der Cäsaren. Wie bei den Römern ist die Wandmalerei wieder zu einem bloßen Mittel des Luxus geworden, und die Klage des Plinius, daß man mit den herrlichsten Farben nichts Tüchtiges hervorzubringen wisse, wäre wieder am Platze. Anregend zwar und ausgiebig mag es immerhin für die neueste Malerei sein, daß ihr nun ein breiteres Feld eingeräumt wird. Allein die monumentale Kunst gewinnt so viel wie nichts bei diesen Werken, welche, wie das Geschlecht, zu dessen Augenweide sie bestimmt sind, Geist und Phantasie in den Dienst der Sinnlichkeit stellen. Ernstere Versuche in dieser Gattung haben daher die letzten Jahre nicht gebracht, die wenigen großen Darstellungen eines jungen Künstlers, Pierre Puvis de Chavannes, ausgenommen. Es sind dies gutgemeinte und

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

nicht ungeschickte Versuche, die monumentale Malerei im Sinne der großen Meister der Renaissance zu erneuern. Schilderungen allgemein menschlicher Zustände in idealen Gestalten und den Lebensformen eines idealen Zeitalters: „Bellum und Concordia" (1861) „le Repos et le Travail" (1863), jedesmal in zwei Gemälden, endlich für das Museum von Amiens eine symbolische Darstellung des pikardischen Landlebens mit der Inschrift „Ave Picardia nutrix" (1865). In einer reichen Mannigfaltigkeit von Gruppen strebt der Künstler seinen Stoff nach allen seinen Seiten zu versinnlichen, seinen Gestalten eine geläuterte Form zu geben, ohne deßhalb auf die heitere Fülle des Lebens zu verzichten, endlich dem Kolorit durch eine freskoartige Klarheit eine monumentale Wirkung zu sichern. Aber er vermag nicht die Gruppen in ein inneres Verhältniß, in einen organischen Zusammenhang zu bringen, bald häuft er sie, bald vertheilt er sie zu spärlich in den Raum; der Zeichnung fehlt es an Bestimmtheit, namentlich an der durchbildenden Modellirung des Nackten, während die schweren dunklen Umrißlinien — die der junge Meister von seinem Lehrer Couture hat — nur auf eine grob äußerliche Wirkung abzielen. Die Färbung endlich ist zu matt und abgeblaßt, wie ausgelöscht in einer duftigen Ferne, insbesondere das Fleisch kalkig, saft- und tonlos. Die ganze Ausführung ist überhaupt zu nachlässig, verwischt und unfertig; sie spielt die Schwierigkeiten weg und bringt es, trotz des guten Anlaufs, nur zu einer äußerlich dekorativen Erscheinung. Auch hier gebricht es also an der monumentalen Strenge, und wenn hier eine edlere Phantasie sich ankündet, so fehlt doch zum Kunstwerk die volle und gediegene Verkörperung des inneren Bildes. —

Die neueste Gattung der historischen Kunst endlich, das eigentliche Geschichtsbild, ist in der Malerei des zweiten Kaiserreichs so gut wie nicht vertreten. Weder den Künstlern noch dem Publikum ist daran gelegen, sich die Kämpfe und Schicksale vergangener Epochen, großer historischer Menschen vor die Anschauung zu bringen. Die inneren Ursachen dieser Lücke kennen wir schon; es fehlt der ernste Sinn für ein erhöhtes Leben, die Erregung der Seele für große, die Menschheit umspannende Interessen. Allein auch die Hindernisse, die, wie das erste und fünfte Buch gezeigt haben, der künstlerischen Darstellung der Geschichte entgegenstehen, sind nun, da die Gegenwart in ihrer rückwärts gewendeten Theilnahme für frühere Zeiten etwas abgekühlt und mehr mit sich selbst beschäftigt ist, um so schärfer hervorgetreten. Denn unsere Zeit, wenn sie auch nun in Frankreich ihre Kräfte an geringe Dinge und an kleine selbstsüchtige Zwecke zersplittert,

ist doch von dem Bewußtsein, daß sie selber auf den Trümmern der Vergangenheit eine große neue Arbeit zu vollbringen hat, neuerdings zu sehr durchdrungen, um noch länger auf die verschüttete Welt früherer Jahrhunderte so tief sich einzulassen. Und das ist der innere Grund, weßhalb die Lebenden, auch in Deutschland, mit jedem Tage gleichgültiger werden gegen das eigentliche Geschichtsgemälde. Die Zeit ist oder sie geht doch vorüber, wo die „Gebildeten" in thatenlose Betrachtung und Bewunderung versanken vor den gewaltthätigen Leidenschaften des Mittelalters oder den mit Feuer und Schwert heranbrechenden Umwälzungen der neueren Zeit, wo sie, stolz darauf, daß dies Jahrhundert die Epoche des Gedankens sei, von ihrem eigenen Schicksal den Blick wegwandten und der Welt ihren Lauf ließen. Jetzt hat man mehr mit sich selbst zu thun und macht sich daher weniger zu schaffen mit dem, was hinter uns liegt.

Dazu kommt freilich in Frankreich die Ungunst der äußeren Umstände und der Einfluß der Gesittung. Kaum ein beachtenswerthes Geschichtsbild ist von dem jüngeren Künstlergeschlechte ausgegangen. Entschließt sich einmal der Eine oder Andere zu einer solchen Arbeit — wie z. B. Hugues Merle, der unter den Genremalern seine Stelle hat, mit seiner Ermordung Heinrichs III. —, so ist es regelmäßig nicht sein bestes Werk und unbeachtet geht es vorüber. Darstellungen aber, wie sie wol öfter noch auftauchen, von geschichtlichen Episoden oder Anekdoten mit lebensgroßen Figuren gehören trotz dieser in den Kreis des Sittenbildes. Dies ist auch der Fall mit dem Gemälde, womit 1866 Tony Robert-Fleury (der Sohn des Nicolas) hervortrat: „Warschau den 8. April 1861," eine Greuelscene aus der polnischen Empörung. Auf dem Schloßplatze gibt eine Abtheilung russischer Infanterie auf die versammelte Menge Feuer; widerstandslos aber mit stolzer Fassung sieht das Volk, darunter Frauen und Kinder, dem Tode entgegen, zum Theil um die Gefallenen in tiefem Schmerz beschäftigt. Die Figuren sind nicht gruppirt, sondern einfach neben einander gestellt, alle von gleichem Werthe, im Kostüm unserer Tage, wie es die zufällige Wirklichkeit mit sich bringt; Jeder ein bestimmtes Individuum, doch mit dem Charakter der Race. Die Ausführung zeugt von Begabung und Gewandtheit; nichts aber verräth eine tiefere malerische Auffassung, auch das Kolorit nicht, das kühl und gleichmäßig ist wie das trockene und harte, auf die blutige Scene fallende Tageslicht. Nichts ist diese historische Darstellung, als ein nüchternes Abbild, ein zufälliger Auszug der Wirklichkeit.

Digitized by Google

Doch damit ſind wir ſchon in den Bereich des neueſten Realismus eingetreten, den wir nun zu betrachten haben. Erſt bei dieſem haben wir des neueſten Schlachtenbildes zu gedenken. Denn dieſes trägt nur äußerlich die Merkmale der hiſtoriſchen Kunſt, empfängt aber ſein eigentliches Gepräge von der realiſtiſchen Anſchauung. So vollzieht ſich auch hierin der Umſchwung der Zeit. Die Geſchichte will zur Wirklichkeit werden, die Wirklichkeit zur Geſchichte; die Kunſt aber weiß dies vorerſt nicht anders auszudrücken, als indem ſie die Ereigniſſe in dem äußeren Gewande des gewöhnlichen Geſchehens feſthält.

Zweites Kapitel.

Der neueſte Realismus.

1.

Das neue Kunſtprincip. Die Darſtellung der gemeinen Wirklichkeit.

Die realiſtiſche Anſchauung, welche ſeit der Bewegung des Jahres 1848 den Charakter der Malerei immer mehr beſtimmte und ſich gleichzeitig zum bewußten Kunſtprincip zuſpitzte, war natürlich kein Erzeugniß der neueſten Epoche, ſondern ging in ihrem Urſprung weiter zurück. Wie in jeder ausgebildeten Kunſtperiode, ſo iſt ſie ſchon im 17. Jahrhundert vertreten durch die Gebrüder Le Nain, im 18. durch Jeaurat und namentlich Chardin. Allein anderer und eigenthümlicher Art iſt nothwendig der Realismus des 19. Jahrhunderts. Denn in einem anderen, in einem volleren Lichte erſcheint die geſammte Wirklichkeit, ſeit ein neuer Tag über ihn aufgegangen iſt mit dem neuen alle Lebenskreiſe durchdringenden Bewußtſein, daß die ganze Idealwelt nur ein Produkt des menſchlichen Geiſtes ſei und zwar auf dieſer oder jener Stufe ſeines geſchichtlichen Daſeins, ſeit zugleich der moderne Menſch das Dieſſeits als ſeine Heimath begriffen hat und mit allen Kräften daran iſt, in ihr ein wolbeſtelltes Haus ſich einzurichten. Dieſe Weltanſchauung iſt der Grund, auf dem der realiſtiſche Sinn des Zeitalters ruht. Daher hat jede der Bewegungen, worin die moderne Kunſt fortſchreitet, einen mehr oder minder ausgeprägten realiſtiſchen Zug; mußte doch ſelbſt der ideale Gegenſatz der Ingres'ſchen Schule gegen die Romantiker einen ſolchen in ſich aufnehmen. Die Zeit aber, in die Bahn des Realismus einmal gelenkt und durch den Kampf, womit ſie ſich durchzuſetzen hat, immer vorwärts getrieben, faßt die Wirklichkeit immer beſtimmter, abgegrenzter, immer gegenwärtiger auf. So erklärt ſie ſchließ-

lich nur das für das Reale, was sie selber erlebt, was sie mit eigenen Sinnen empfindet und schaut. Ja, sie geht noch weiter und bildet in der Kunst eine Richtung aus, welche die ächte Wirklichkeit nur in der einfachen Unmittelbarkeit des natürlichen oder doch an die Natur festgebundenen Lebens, also in den niederen Kreisen des Daseins, findet. Denn in dem fortwährenden Wechsel und Zersetzungsproceß der gesitteten Welt wird die Wirklichkeit vom Geiste rastlos umgestaltet, bald vernichtet bald wiederhergestellt, niemals aber in ihrem naiven Sein belassen. Der Realismus also, welcher der neuesten Zeit eigen, ist die Kunstweise, welche nicht nur die ganz gegenwärtige, vom Zufall und der Noth der Realität zerarbeitete Erscheinung zum Princip der Form, sondern auch das nächste kleine und vulgäre Dasein des Menschen und der Natur zum Gegenstand der Darstellung macht.

Wie sich dieser Realismus von der leidenschaftlichen Anschauungsweise Géricault's — die sein Vorgänger ist — unterscheidet, liegt auf der Hand. Für diesen ist nicht die eingeschränkte, still und alltäglich sich abspinnende Wirklichkeit Objekt der Kunst, sondern wol der gewöhnliche Mensch und die gewöhnliche Natur, aber in der energischen Bewegtheit einer großen unzerstückten Kraft. Im gemeinen Körper versinnlicht er die treibende Gewalt des ursprünglichen Naturlebens; nicht realistisch in jenem engeren Sinne ist daher seine Weise, sondern, wie ich sie früher bezeichnet, naturalistisch. Anders der neuere Realismus. Er nimmt das Naturleben in seiner zeitlichen und örtlichen Bedingtheit, wie er es eben findet, in der Gewöhnung des täglichen Daseins und dem Einerlei seines gleichförmigen Laufes, wo der festgehaltene Augenblick doch wieder spurlos im Flusse des Ganzen verrinnt. Nur so viel thut der Maler von dem Seinigen hinzu, als noth ist, um die Erscheinung aus ihrem natürlichen Verbande loszulösen und in den Rahmen der Kunst einzupassen. Um so mehr aber kommt es ihm darauf an, seinem Bilde die täuschende Wirkung der unmittelbaren Naturwahrheit zu geben, es mit dem frischen Saft des Lebens gleichsam zu tränken. Form und Bewegung sollen den ganz individuellen Zug der Wirklichkeit, die Farbe den satten Schein der von dem sinnlichen Stoff und seiner inneren Gährung ganz durchdrungenen Oberfläche haben.

Doch theilt sich weiterhin der Realismus in eine mehr gemäßigte und in eine äußerste Richtung: Jene will, daß auch diese gemeine Wirklichkeit ihr Recht malerischer Erscheinung beweise. In den stimmungsvollen Aether von Licht und Luft getaucht soll sie aufleuchten und die verborgene

Harmonie ihres kleinen Daſeins ausſprechen, in der Wahrheit der gemeinen Geſtalt über den bedingten Augenblick hinaus ein großer allgemeiner Zug des Naturlebens zu Tage kommen. Wo alle dieſe Bedingungen erfüllt ſind, bleibt eine ächt maleriſche Wirkung, ein tüchtiges und künſtleriſches Ergebniß nicht aus. Es iſt das faſt immer da der Fall, wo ſich der Realismus mit ſchlichtem Sinn innerhalb der von der Natur ſelber gezogenen Schranken hält und ihren beſcheidenen aber unverfälſchten Lebensinhalt zum Ausdruck bringt. Alſo bei jenen Gattungen des Sittenbildes, welche in den Grenzen des Genre's das Volks- und Bauernleben der Gegenwart ſchildern, dann insbeſondere bei dem Thierſtück und bei der landſchaftlichen Darſtellung anſpruchsloſer heimiſcher Gegenden. Das erſte Kapitel dieſes Buches hat gezeigt, wie zur Ausbildung dieſer Fächer zugleich der Rückſchlag gegen die verfeinerte Geſittung und die Fortſchritte der maleriſchen Behandlung mitwirkten.

Anders aber verhält es ſich mit jenem extremen Realismus, der die gemeine Wirklichkeit, ſo wie ſie unmittelbar vor den Sinnen liegt, grundſätzlich für den wahren, ja den einzigen Gegenſtand der Kunſt erklärt. Dieſer will das niedere Leben in ſeiner ganzen Breite und Leere, in ſeiner vollen körperhaften Erſcheinung, alſo lebensgroß oder doch in anſpruchsvollem Maßſtab auf die Leinwand bringen, will es geradezu an die Stelle der mythiſchen und hiſtoriſchen Geſtalten ſetzen. Ihm iſt nicht nur an dem naturwahren Schein und ſeiner maleriſchen Darſtellung gelegen, ſondern der Stoff als ſolcher, die alltägliche Realität erſcheint ihm als unendlich werthvoll, unendlich berechtigt im Gegenſatz zu einem Ideal, das er für ausgelebt hält, und zu einer Bildung, die er ebenſo verwirft wie die mit ihr verbundene Künſtlichkeit der Sitte. Mit dieſem Realismus haben wir es zunächſt zu thun; dann mit dem realiſtiſchen Sittenbilde, das ein gewiſſes Maß einhält, aber auf die allgemeine Bedeutung des Volkslebens als ſolchen den Nachdruck legt und dagegen ſeinen lokalen Charakter, ſeine Stammeseigenheit, beſondere Sitte u. ſ. f. zurücktreten läßt. Endlich ſchlägt in dies Kapitel noch jener Realismus ein, der wol ideale und mythiſche Stoffe in ſeinen Geſichtskreis zieht, aber wie Vorgänge aus dem gegenwärtigen Daſein in vulgären Typen und Geſtalten behandelt, alſo auch alles Gewicht auf die maleriſche Erſcheinung eines derb natürlichen Lebens legt.

Als Hauptvertreter jenes grundſätzlichen Realismus, der nicht blos praktiſch eine neue Kunſtweiſe ſondern auch eine neue Doktrin aufbringen

wollte, erregte Gustave Courbet (geb. 1819) Anfangs der fünfziger Jahre ein großes Aufsehen und sofort den heftigsten Widerspruch beim Publikum wie bei den Künstlern. Von den vier Gemälden, die er im Salon von 1851 ausstellte, waren namentlich das „Begräbniß zu Ornans", dem kleinen Geburtsstädtchen des Künstlers, und die „Steinklopfer" der Gegenstand der Angriffe, während sie nur wenige Vertheidiger fanden. In der That, es war unerhört: gewöhnliche Menschen aus den niederen oder kleinbürgerlichen Kreisen in der ganzen Häßlichkeit und Schwere prosaischer Lebensnoth, ohne den Schleier tieferer malerischer Stimmung, ohne den adelnden Ausdruck einer über das Gemeine erhebenden Empfindung, vielmehr ganz so wie der harte helle Tag sie bescheint, lebensgroß aus der groben Wirklichkeit wie herausgeschnitten und auf die Leinwand übertragen. Wäre nicht dies Leben in seinem rohen Naturschein getroffen gewesen, so wäre man lachend an den Bildern vorübergegangen. Die Energie aber und Sicherheit der Darstellung hielt den Blick fest und reizte den Beschauer bis zum Aerger über diese Brutalität der Erscheinung. In jenem Begräbniß ist der Leichenzug eben auf dem Friedhofe angelangt und umsteht nun, wie es der Zufall der Umstände mit sich bringt, das offene Grab. Links im Vordergrunde der litanirende Priester mit dem Kreuzträger und den Chorknaben, hinter diesen die vier Todtenträger in lächerlich großen Hüten — nach der Landessitte — und den Sarg noch auf den Schultern; vor dem Priester der am Rand der Grube knieende Todtengräber, bereit sein Amt zu thun, hart hinter ihm zwei Kirchendiener in rothen Röcken und Mützen, von abschreckender Häßlichkeit und mit jenen üppigen Rubingewächsen von Nasen, die das Ergebniß zu oft geleerter Flaschen sind. In der Mitte des Bildes einer der Honoratioren des Ortes in philiströser Würde; im Vordergrund rechts zwei Veteranen, noch im Kostüm der Jakobiner, Ueberreste vergangener Zeiten wie sie in der Provinz noch vorkommen. Zu ihren Seiten und hinter einander eng gedrängt eine Schaar von jammernden Weibern in dürftigen kahlen Trauerkleidern, endlich im Hintergrunde allerlei Männervolk. Alle Figuren sind individuelle Charaktere — unter den Frauen befinden sich Mutter und Schwester des Künstlers — mit allen Spuren einer in Noth und kleinen Sorgen sich abquälenden Existenz, vulgäre, grobe oder kümmerliche Gestalten, wie sie ein solches Leben in Landstädtchen hervorbringt. Die Männer mit dem Ausdruck jener stumpfen Gleichgültigkeit, die den unter gewöhnlicher Tagesarbeit abgehärteten Seelen eigen ist, die Weiber mit dem kleinlichen Jammer und der basenhaften Theilnahme jener

geschwätzigen Klasse, die immer als bereitwilliger Chor bei Unglücksfällen sich einfindet. Mit derselben nüchternen Wahrheit ist die malerische Erscheinung behandelt; fest und entschieden das ungebrochene Schwarz der Gewänder neben das lichte Weiß der Chorhemden hingesetzt, dazwischen das brennende Roth des Kirchendienerkostüms, Alles in einem gleichmäßig silbernen Tageslichte unter einem grauen Wolkenhimmel. Wie freilich diese lauten Farbentöne harmonisch zusammengestimmt waren, zeigte schon den Künstler an.

Da dies eine Bild durchaus bezeichnend ist, kann ich mich bei den übrigen kürzer fassen; es ist nicht gar erfreulich bei ihnen zu verweilen. Die Steinklopfer, ein alter vom Rücken gesehen und ein junger knieend, das Gesicht vom breiten Hutrande verdeckt, sind auf staubiger Chaussee dumpf versunken in ihr hartes Geschäft; in trostloser Deutlichkeit steht die klobige Wucht ihrer angestrengten Körper und die bittere Noth in ihrem elenden Aufzug vor Augen. Nicht minder widerwärtig ist die rohe Ausgelassenheit der Bauernlümmel, die auf dem dritten Bilde („die Bauern von Flagey") vom Jahrmarkt angetrunken heimkehren. Neben diesen großen Tafeln fand sich ein kleines Bild, der eigene Portraitkopf des Künstlers, als ein reineres Zeugniß eines ungewöhnlichen Talentes und einer zur Meisterschaft ausgebildeten Hand. Auch dieses freilich wieder mit einem vulgären Zug, denn Courbet hat nicht vergessen, seinem getreuen Konterfei den „külottirten" Pfeifenstummel nachlässig in die Ecke des etwas höhnisch gezogenen Mundes zu geben. Ein merkwürdiger Kopf durch den lebensvollen Charakter des Ausdrucks, die breite Modellirung, die mit saftigen fermen Tönen rein malerisch erreicht ist, und die mysteriöse Stimmung des Helldunkels, worin er ganz eingehüllt ist und zurückweicht in die Schatten eines von der Abendsonne heimlich durchschimmerten Raumes. Nur sind zum Theil die dunklen Töne etwas zu tief gerathen und gehen in's Schwärzliche.

Courbet ließ sich von der Kritik, die mit allen Geißeln des Spottes und der Entrüstung über ihn herfiel, nicht irre machen. 1852 brachte er seine „Demoiselles de village": drei Dorffräulein — d. h. um den bezeichnenden Ausdruck zu gebrauchen, drei „Landpomeranzen" — reichen einem schlichten Hirtenmädchen, die auf einem einfachen Weidegrunde ihre Kühe hütet, ein Stück Kuchen dar. Hiebei war es namentlich auf den Kontrast abgesehen zwischen dem kleinstädtischen gespreizten Wesen und dem geschmacklosen Aufputz solcher Dorfmamsellen zu der bäurischen Naivetät

der Dirne, die dieſes Mal doch nicht geradezu häßlich iſt. Die derb realiſtiſche Abſicht wird diesmal erträglich durch die meiſterhaft maleriſche Behandlung. Voller Tag iſt in dem Bilde und die ganze Friſche der Natur in der proſaiſchen Landſchaft; wie die Figuren mit den mannigfaltigen Farben ihres Koſtüms von der grünen Wieſe ſich abheben und wieder harmoniſch zu einander ſtimmen, das iſt täuſchend und zugleich mit feinem maleriſchem Sinn energiſch wiedergegeben. Ganz maßlos aber und abſtoßend waren wieder die Bilder des Salons von 1853. Diesmal wollte der Realiſt den Formtalenten und den privilegirten Malern der akademiſchen Schönheit hart auf den Leib rücken. Daher zwei badende Weiber, von denen die eine ſchon nackt dem Beſchauer den Rücken, ein enormes Stück Fleiſch, zukehrt, während die andere, zwar magerer aber nicht minder reizlos, noch mit Auskleiden beſchäftigt, die fabelhafte Ueppigkeit ihrer Gefährtin mit dem Ausdruck lachenden Staunens bewundert. Dazu als Gegenſtück zwei nackte Ringer, nicht etwa aus klaſſiſchen Zeiten, ſondern Leute die im Hippodrome, das im Hintergrunde ſichtbar iſt, die Kräfte ihrer herkuliſchen Körper zum Schauſpiel geben. Alſo das Nackte in der möglichſt vulgären Erſcheinung, die der Maler nur irgend finden konnte. Bemerkenswerth aber auch hier wieder, trotz einzelner Uebertreibungen, die Kenntniß und Sicherheit in der Behandlung der Form, namentlich aber in der nackten Frau das Saftige, Breite, Leuchtende der Töne und ihre kühne Verbindung. Doch zeigte ſich in den Ringern das Maßloſe auch in der Ausführung, in den ſchweren und rußigen Halbtönen des Fleiſches.

Die große Ausſtellung von 1855 ſchien dann Courbet die beſte Gelegenheit, alle ſeine Werke in geſchloſſener Reihe als das überzeugende Ergebniß eines neuen großen Princips dem Publikum vorzuführen. Da aber deren die Ausſtellung ſelber nur elfe aufnehmen wollte, ſo baute er ſich neben derſelben eine eigene Bude, hing darin weitere vierzig auf und brachte unter der Thüre ein Schild an mit der Aufſchrift: „Der Realismus. G. Courbet.“ Dazu ließ er an die Beſucher ein gedrucktes Programm austheilen, worauf ich gleich zu ſprechen komme. Unter dieſen Bildern fand ſich neben mehreren Portraits, einer Anzahl von Landſchaften und ſeinen früheren Werken eine große Tafel, im Katalog bezeichnet als „reale Allegorie; mein Atelier am Abſchluß eines Zeitraums von ſieben Jahren meines künſtleriſchen Lebens.“ So ſonderbar und ſinnlos wie der Titel, ſo iſt auch die Kompoſition. Der Maler ſelber iſt eben an einer Landſchaft beſchäftigt; hinter ihm ein nacktes Modell, vor ihm ein zerlumptes

häßliches Bettelweib mit ſeinem Kinde; um ihn verſammelt, wie es gerade der Zufall will, ein Herr und eine Dame, wol als die Repräſentanten ſeines Publikums, dann die Portraitfiguren ſeiner Freunde und Verehrer. Auf der anderen Seite die Objekte ſeiner Kunſt: ein Wildſchütze, Ackersleute, ein Proletarier, ein Handelsjude, ein Hanswurſt, ein Pfarrer und ein Todtenträger; im Hintergrund ein Muſikus im Schlafrock und ein koſendes Liebespaar. Was der Künſtler mit dieſer zum Theil aus den düſterſten Winkeln zuſammengeſuchten Geſellſchaft hat ausdrücken wollen, mag ſich nun leicht oder ſchwer errathen laſſen: für uns hat das wahnwitzige Zeug blos Intereſſe als das Kennzeichen einer Anſchauung, welche nur an das Nächſte, Greifbare ſich halten will, die ordnende Arbeit des Geiſtes und der Phantaſie grundſätzlich verſchmäht und doch beide, nur zur Narrheit entſtellt, durch eine Hinterthür wieder hereinläßt. Auch war diesmal die Ausführung, der Maler ſelber und ſeine Landſchaft ausgenommen, läſſig, matt und tonlos. — Seine neuen Figurenbilder in der Ausſtellung ſelber waren in der bekannten Weiſe: einige Landmädchen mit Kornſieben beſchäftigt, derbe Bauerndirnen von energiſcher Naturwahrheit („les Cribleuſes de blé"); dann „la Rencontre", wieder der Maler ſelber und zwar auf der Fußreiſe nach der Heimath, wie ihm Einer ſeiner Gönner, Herr Bruyas von Montpellier, der manche ſeiner Bilder gekauft, gefolgt von ſeinem Diener begegnet und ehrerbietig den großen Künſtler grüßt. 1857 endlich ließ ſich Courbet noch herbei, ein Paar Figuren aus dem modernen Sittenleben zu holen und zwei Griſetten bei einer Luſtpartie an den Ufern der Seine zu malen. Die Eine, aufgeputzt mit den bunten Modekleidern des Tages, liegt bequem aber höchſt leichtfertig im Graſe, mit ſinnlichem Ausdruck und den Spuren eines ſchon reichlich genoſſenen Lebens; jugendlicher und anmuthiger iſt ihre daneben ſtehende Gefährtin. Ließ ſich der Maler in dieſe zweideutige Wirklichkeit noch tiefer ein, ſo war ſein Realismus nahe daran, ein ſchlimmes Ende zu nehmen. An dieſer Welt, in der die ganze Erſcheinung ein raffinirtes Spiel des Luxus, durchaus erlogen und ohne allen Lebensinhalt iſt, wird die bildende Kunſt nothwendig zu Schanden.

Doch er ſtand ohnedem um dieſe Zeit an einem Wendepunkt und entging ſo den gefährlichen Folgen ſeiner ſeltſamen Grundſätze. Was ihn bisher getrieben, war ein Gemiſch von angeborener Derbheit, der alles Ideale ebenſo wie alles Akademiſche in den Tod zuwider iſt, von ungewöhnlicher Begabung, troſtloſer Nüchternheit der Phantaſie und unge-

meſſener Eitelkeit. Er hielt ſich berufen eine neue Kunſt heraufzubringen und als bahnbrechender Meiſter am Aufgang einer neuen Zeit zu ſtehen, überzeugt, daß alle anderen modernen Maler weit hinter ihm zurück bleiben. Was ihn auf ſeine realiſtiſche Anſchauung gebracht, das war indeß zuerſt mehr Naturanlage, als die Abſicht neu und eigenthümlich zu ſein. Seine ganze Jugend hatte ſich im engen Kreiſe eines halb bäuriſchen halb kleinſtädtiſchen Lebens bewegt, und eine gewiſſe bäuriſche Originalität iſt er bis auf den heutigen Tag nicht losgeworden; ja, ſeit ſein Name angefangen Lärm zu machen, weiß er ſich damit nicht wenig und kehrt ſie abſichtlich heraus. Dazu kam eine merkwürdige Beobachtungsgabe, die aber nur ebenſo weit wie ſeine Sinne reicht und, ſo mancherlei Kenntniſſe er auch zu haben meint, in den inneren Zuſammenhang und die Verflechtung der Dinge nicht einzudringen vermag; endlich ein ausgebildeter Sinn für den ſelbſtändigen Reiz der Farbenwelt. 1839 nach Paris gekommen ſtudirte er im Louvre namentlich die Flamänder, Spanier und Venetianer, zumal ihre Behandlungsweiſe. Doch wollte er ſelber weder einer neuen noch einer älteren Schule ſich anſchließen. Nach einigen kleineren Bildern, die nur taſtende Verſuche waren, ſprach ſich dann bald ſein realiſtiſcher Sinn in einem größeren Gemälde aus, das unter dem Namen „ein Nachmittag zu Ornans" im Salon von 1849 den Beifall der Kenner hatte (jetzt im Muſeum von Lille). Es iſt eine gemüthliche Geſellſchaft kleinbürgerlicher Leute in einer ländlichen Küche am halbgedeckten Tiſche nach der Mahlzeit, von überzeugender Wahrheit, höchſt kräftig gemalt, nur zu ſchwer in den Halbtönen und den Schatten. Auf dieſem Wege trieb ihn dann ebenſowol ſeine Natur weiter als das Bedürfniß ſich bemerkbar zu machen. So entſtanden ſeine Bilder für den Salon von 1851. Die Kritik war, wie immer, ſofort bei der Hand, das neugeborene Kind, ob es ihr ſchon ein Baſtard ſchien, zu taufen, und Courbet ſträubte ſich nicht für den Realiſten zu gelten, wofür er nun erklärt war. Seitdem brachte er ſeine Kunſtweiſe in ein förmliches Syſtem, an das er wol ſelber glaubte, das ihm aber zugleich diente eine beſondere Stellung einzunehmen. Nichts Geringeres däuchte ihm nun, als daß in ihm die ganze Kunſt der Vergangenheit gipfle und eine neue Aera beginne. Daher das ſtolze Programm von 1855. Er habe „ganz einfach" aus der genauen Kenntniß der Ueberlieferung die begründete Empfindung ſeiner eigenen Individualität ſchöpfen wollen. „Wiſſen, um zu können, das war mein Streben. Im Stande ſein, die Sitten, die Ideen, die Erſcheinung meiner Epoche nach meiner

Auffaſſung wiederzugeben, nicht nur ein Maler ſein, ſondern auch ein Menſch, kurz lebendige Kunſt treiben, das iſt mein Ziel." Er meinte und meint es noch, daß der Künſtler kein Recht habe weder die Vergangenheit noch irgend eine ideale Welt zu ſchildern, ſondern allein die Gegenwart und aus ihr nur was er mit eigenen Sinnen erlebt.

Zu welchen Ergebniſſen er mit dieſen Grundſätzen kam, ſo weit er Menſchen ſchildern wollte, haben wir geſehen. Er ſelber bekam die Erbärmlichkeit des Provinzlebens ſatt, das er eine Zeitlang zum Vorwurf genommen; war doch auch darin die Natur beſchnitten, eingeſchnürt und verfälſcht. Er verſuchte es nun — von der Landſchaft abgeſehen, die er immer gepflegt hatte — mit großen Thier- und Jagdſtücken, in denen er wol dann und wann noch lebensgroße Figuren anbrachte (Rehjagd in in den Wäldern des Jura; gejagtes Reh im Schnee; Hirſchkampf im Walde; der Hirſch im Waſſer; ein Piqueur mit ſeinen Hunden durch den Wald jagend u. ſ. ſ.) Höchſt energiſch iſt hier manchmal die ungebändigte Natur des Thieres, immer mit meiſterhaftem Vortrag der Schein und das Farbenſpiel des Felles u. ſ. ſ. wiedergegeben; von überraſchender Wahrheit aber faſt immer die Landſchaft, oft ſchon anziehend durch die maleriſche Behandlung an ſich, durch ihre Breite und Saftigkeit.

Und hierin, in der Landſchaft, bewährt ſich die eigentliche Kraft des Künſtlers, in ihr allein kommt ſein Talent zu einem reinen künſtleriſchen Ergebniß. Es iſt weder eine beſonders anmuthige noch eine großartige Natur, die er ſchildert; auch auf dieſem Felde nimmt er ſich zum Gegenſtand nur was ihm aus eigener Anſchauung intim vertraut iſt, die Umgegend ſeiner Heimath nämlich, die ſtillen Thäler des Jura und ſeiner Ausläufer, bisweilen auch das beſcheidene Land in der Nähe von Paris. Die einfachſten Motive: eine Felsſchlucht mit Bäumen und einem kleinen Waſſer, einen ſteinigen Abhang mit einer Wieſe und Laubwerk, und ſo meiſtens Felsbildungen mit Vegetation. Auch gibt er nicht die ſchwebende, an das menſchliche Gemüth anklingende Stimmung wieder, welche durch das Element von Licht und Luft die Natur dem empfänglichen Beſchauer mittheilt. Aber ihre ganze Friſche und Urſprünglichkeit iſt in ſeinen Bildern; ſowol der leuchtende Ton und Schimmer, womit Fels und Laub im Lichte des Tages auflebt, als das ungewiſſe Spiel der Halblichter und Schatten, das ein Regen und Treiben in die Natur zu bringen ſcheint, die friedliche Einſamkeit endlich der von Menſchenhand noch nicht durchwühlten Gegend. Dazu kommt, wovon ſchon öfter die Rede war, die meiſterliche Breite der

Behandlung, das gleichmäßig ausgegossene Licht und die merkwürdige Wahrheit und Kraft der Färbung.

Denn darauf beruht seine Stärke, seine Bedeutung als Künstler. In seiner malerischen Anschauung ist ein neues Element, ein solches wenigstens, das vor ihm nicht ausgebildet worden. Es ist eben jene Naturwahrheit des Tons, welche Courbet erreicht durch die Kraft seiner einfach und voll hingesetzten Farbe, die reine und geschlossene Einheit der Beleuchtung und die wirklich bewundernswerthe Sicherheit des Vortrags. Da ist kein Tasten, kein Aufwand von Kunstgriffen, von kleinen Mitteln, von „Frottirungen" und Lasuren. Ton neben Ton setzt er mit breitem Pinsel von der Palette gleich so, wie er ihn haben will, auf die Leinwand, voll und pastos, gleichmäßig für die Schatten wie für die Lichter, für die vorderen wie die hinteren Pläne. Und so vollendet er, von den Tiefen zum höchsten Licht fortschreitend, auf die einfachste Weise das ganze Bild. Welche Klarheit der inneren Anschauung, welche Feinheit des Auges, welche Festigkeit der Hand dazu erforderlich ist, läßt sich denken. In Courbet gipfelt jene Virtuosität der Mache, welche das Kennzeichen der neuesten Kunst ist, und in ihm ist insofern ein ächter Fortschritt, als er den lebensvollen Schein von Licht und Farbe auf die einfachste Weise erreicht.

Nach dieser Seite hin allein hat er eine Zukunft. Auch scheint er ganz neuerdings, nachdem er in den letzten Jahren nachgelassen, auf diesem Wege wieder vorwärts zu gehen. Dafür spricht seine Landschaft vom Salon 1866*), ein Rehlager in einem Felsengrund, worin ein silbernes Tageslicht auf den Kalkwänden spielt, im frischen Laub der Bäume und auf dem Quell schimmert, an dem die Rehe in der Mittagshitze ruhen. Es ist nichts in dem Bilde als die einfache Stimmung der kühlen lichten Tageshelle in der einsamen Schlucht; aber, ohne an eine tiefere Empfindung anzuklingen, ist sie dennoch durch den klaren feinen Ton von großem Reiz. Nur weicht der Hintergrund, zu deutlich und bestimmt gehalten, nicht genug zurück; ein Fehler, der sich bei Courbet öfters findet. Charakteristisch dafür, wie dieser nun zu jenem groben Realismus steht, war sein anderes Bild, „Die Frau mit dem Papagey", in derselben Ausstellung: ein nacktes, auf einem Divan liegendes Weib, mit einem Papagei spielend, diesmal mit

*) Das Bild, das von Vielen für die Perle der Ausstellung erklärt wurde und sicher weitaus die beste Landschaft derselben war, wurde von einem Privatmanne um 15,000 Fr. angekauft, dem Tags darauf die Kaiserin umsonst 25,000 dafür bot.

einem schönen, kühn und doch anmuthig gewendeten Körper — neben sich aber ihre abgelegte Toilette mit dem durch die Krinoline aufgebauschten Seidenkleid. Wenn der Maler nur die Figuren lassen wollte, da, so oft er sie berührt, der gemeine Zug seiner Natur über ihn kommt. Und ohnedem, dem Menschen gegenüber schlägt regelmäßig die Ohnmacht seiner Phantasie wie die Schwäche seines Talentes zu Tage. Er steht unter dem Zwange des äußeren Eindrucks, ist der Sklave seines Modells; er sieht nur die am Tage liegende Oberfläche und vermag den Geist der Bewegung, die den Körper treibende Seele nicht zu erfassen. Es ist bezeichnend für seine Anschauung, daß er niemals eine bewegte Situation behandelt, daß seine Gestalten immer in den einfachsten und gewöhnlichsten Stellungen sich zeigen. Aber auch so sind sie wie fixirt und bei aller äußeren Wahrheit, bei aller Sicherheit der Form unbeweglich, nicht viel besser wie ausgestopfte Bälge. Dahin kommt der Realismus, wenn er nur geben will was das Auge sieht und der Empfindung, dem Blick des Geistes, der allein auf den Grund des Lebens zu dringen vermag, die Thüre verschließt. Davon nicht zu reden, daß nothwendig das Häßliche sein Vorwurf wird. Denn auf je feindlicherem Fuße er selber mit dem Geiste steht, um so mehr sucht er die geistlose Realität auf, eine solche, in der die lebenbildende seelenvolle Kraft der Menschenwelt von der groben Materie verdeckt oder entstellt ist.

Wem fällt bei Courbet und seinen lebensgroßen Figuren aus den untersten Volksschichten oder aus den kleinen Kreisen eines elenden Provinzlebens nicht das Proletariat des Jahres Achtundvierzig ein, das an die Spitze der Gesellschaft sich zu stellen und mit der gesammten Vergangenheit von Grund aus aufzuräumen sich anschickte? Diese Kunstweise hatte, und sie war sich dessen halb und halb bewußt, eine demokratische Tendenz. Sie verstand die Lehre von der allgemeinen Gleichheit so, daß der Mann aus dem Volke und jedes gewöhnliche Dasein ganz dasselbe oder vielmehr ein größeres Recht auf künstlerische Erscheinung habe, als die bisher bevorrechteten Wesen der Phantasie und Geschichte. So im Grunde begriffen auch die Demokraten die neue staatliche Ordnung, womit sie Frankreich beglücken wollten. Daher war es nicht zufällig, daß selbst der tiefer blickende Proudhon für den Realisten in die Schranken trat (in der Philosophie du Progrès vom Jahre 1853) und den Künstler in Schutz nahm. Er schrieb damals mit Beziehung auf die „Baigneuses“: „Das Bild des

Lasters wie der Tugend schlägt ebensowol in den Bereich der Malerei als in den der Dichtung ein; ja nach der Lehre, die der Künstler geben will, kann jede Figur, sie sei nun schön oder häßlich, den Zweck der Kunst erfüllen." So allerdings hatte Courbet, dem jede moralisirende Absicht fern lag, es nicht gemeint; aber daß das Häßliche ein durchaus berechtigter Gegenstand der Darstellung sei, das war auch seine Ueberzeugung.

Wie demnach dieser neue Realismus nach einer Seite der Ausdruck einer weiter verbreiteten Stimmung war, so fand er bald auch unter den Künstlern selber Anhänger genug. Seit Mitte der fünfziger Jahre ist auf allen Ausstellungen das lebensgroße Sittenbild aus den niederen Ständen — bald in Gruppen, bald in einzelnen Figuren — reichlicher vertreten, als dem Beschauer lieb sein kann. Darstellungen, die übrigens meistens nicht einmal Sittenbilder sind. Nicht darauf kommt es ihnen an, den besonderen Charakter bestimmter Lebenskreise zu veranschaulichen, sondern dieses niedere und gewöhnliche Dasein, diese lebensgroßen Bauern, Handwerker, Köche und Köchinnen, Jahrmarktsscenen, Proletarierfamilien, Leichenbegängnisse u. s. f. zeigen sich in der ganzen Plattheit ihrer trostlosen Realität, wie wenn sie nur bezeugen wollten, daß es auch solche Menschen auf der Welt gebe. Meist präsentiren sie sich nicht einmal in Bewegung; sondern in statuarischer Ruhe pflanzen sie sich vor das Publikum hin, wie die Ideale eines neuen Zeitalters. Auch die Behandlung geht selten darauf aus, die Härte dieser wüsten Wirklichkeit in malerischen Schein aufzulösen, sondern begnügt sich meistens mit einem geschickten und frappanten Abbild der natürlichen Erscheinung.

Uebrigens bezeugen nicht bloß die verschiedenen Nachfolger Courbet's, wie diese nüchterne Anschauung im Geiste der fünfziger Jahre lag. Die Romandichtung hat eine ganz ähnliche Erscheinung aufzuweisen: die kleine realistische Schule, an deren Spitze Gustave Flaubert und Champfleury stehen. Der Letztere, den man, da er das realistische Princip rührig und gewandt in der Kritik sowol wie in der Produktion vertritt, wider seinen Willen zum „Haupt" des Realismus erklärt hat, war auch Einer der Ersten, Courbet anzuerkennen und zu Ansehen zu bringen. Beide Poeten schildern — nach dem Vorgange Balzac's, in dessen Fußstapfen sie weiter gehen — das engherzige und beschränkte Leben der Provinz in seinen verschiedenen Kreisen und den Zwiespalt mit demselben, worin die Naturen, denen es nach einem volleren Leben gelüstet, jämmerlich zu Grunde gehen. Sie haben eine merkwürdige Kraft und Deutlichkeit der Darstellung; sie

wissen dem Leser diese trostlose Welt, die Art und Weise, die Schwächen und Gewohnheiten kleiner Gemüther in kleinen Verhältnissen, den Konflikt, in den damit eine vulgäre Leidenschaft geräth, sowie die erbärmlichen Wechselfälle, worin sie sich zerreibt, zu einem greifbaren Bilde zu vergegenwärtigen. Ganz so, wie es Noth, Zufall, kümmerliche Umstände und der gewöhnliche Lauf der Dinge es mit sich bringen, schildern sie dies Leben, mit einer Gegenständlichkeit, einer Kühle und Schärfe der Beobachtung, die sich zur Person und dem Schicksal ihres Helden schlechterdings gleichgültig verhält. Der kalte klare Luftzug der Prosa geht durch ihre Werke und läßt keinen Hauch von Poesie, keine warme gemüthliche Stimmung herein; jeder Schleier wird abgerissen und ein elendes Leben steht in heller Nacktheit vor den Augen. Der Sicherheit der „Mache", der Wahrheit der Darstellung kann man auch hier eine gewisse Anerkennung nicht versagen. Namentlich zeigt sich Flaubert (in der Mme. Bovary) durch den geschlossenen unbeugsamen Fortgang der Erzählung und die treffende Energie des Stils aus, während der etwas weichere Champfleury doch wenigstens stellenweise einen Anflug von Humor herzubringt. Doch auch sie führt das Princip — ganz abgesehen davon, daß es dem Wesen der Kunst geradezu entgegen ist — schon in der Behandlung über das künstlerische Maß hinaus: da alles Wirkliche für sie gleichen Werth hat, so arbeiten sie das Detail mit derselben Sauberkeit aus wie die Figuren und beeinträchtigen so die Hauptgruppe in ihrer Wirkung und Deutlichkeit. Eine Zukunft aber kann auch diese Literatur nicht haben. Denn der eng gezogene Kreis der ihr zusagenden Stoffe ist bald durchmessen, und der Geist des Poeten wie des Lesers erlahmt unter dem Druck einer Darstellung, welche den Geist zur Tagelöhnerarbeit eines Kopisten in den Dienst einer gemeinen Realität zwingt.

Es liegt im Wesen des Realismus, daß er keine Schule bildet. Er will ja die Natur wiedergeben, ganz so wie sie einer ursprünglichen und unmittelbaren Anschauung erscheint, wie sie also vor dem eigenen, von keiner Schule oder Ueberlieferung „befangenen" Auge des Künstlers steht. Daher haben die Maler, welche sich um Courbet gruppiren lassen, weder mit diesem noch unter sich irgend ein näheres Verhältniß, so wenig wie die übrigen von den jüngeren Meistern, welche in realistischem Sinne das

niedere Leben der Gegenwart mehr aus naivem Antrieb schildern als aus der systematischen Ueberzeugung von dem Vorrecht dieses über alle anderen Stoffgebiete. Unsere Betrachtung kann daher diese verschiedenen Meister nur nach gewissen Grundzügen, die ihnen gemein sind, zusammenfassen.

Von den Malern die sich näher der Weise Courbet's angeschlossen haben — ich erwähne natürlich nur die namhafteren — sind anzuführen: Amédée Guérard, Frédéric Grosclaude (aus Genf gebürtig), Théodore Salmon, François Dervaux, Némorin Cabane, Alphonse Legros, Henri Fantin la Tour, Amand Gautier, der sich jedoch neuerdings fast ganz dem Portrait zuwendet, Antoine Vollon und Carolus Duran. Bei ihren Werken können wir uns nicht aufhalten; im Allgemeinen sind sie schon oben (vergl. S. 619) charakterisirt, wie auch das Interesse, das sie noch haben können durch die Wahrheit des Tons, die Kraft und Saftigkeit der Behandlung. Es ist überall dieselbe freudelose und grobe Realität eines niederen in materielle Noth und Arbeit versenkten Lebens. Selbst wenn der Eine und Andere, wie z. B. Guérard, ein Hochzeitsfest schildert, ist keine Fröhlichkeit, kein Humor in dem Bilde, sondern höchstens der Ausdruck eines dumpfen sinnlichen Behagens oder einer rohen schwerfälligen Lust. Am liebsten behandeln diese Maler ganz gleichgültige langweilige Momente aus einem ohnehin schon inhaltlosen Werkeltagsleben oder trübselige Vorgänge, die durch ihre ernstere Stimmung die Theilnahme für das verborgene Dasein des Volkes zu wecken suchen. So Legros in einem „ex voto" (Salon von 1861), das eine geschickte und feste Hand verrieth: einige Frauen in groben schwarzen Anzügen mit einem jungen Mädchen in Weiß beim Gebet vor einer Dorfkapelle. Ein Bild in der Weise Courbets, durchaus gemein aber sicher in der Form, mit satt und voll ausgesprochenen Lokalfarben, ebenso trostlos und prosaisch wie die Natur, deren Abbild es ist. Uebrigens bringt Keiner von ihnen in dieser Gattung viel zu Stande und meistens suchen sie bald nach bewegteren Situationen, in denen doch eine tiefere Seele und Leidenschaft sich ausprägt. Dies ist insbesondere der Fall mit Carolus Duran. Seit einigen Jahren in Rom, faßt er jetzt auch das römische Volksleben ganz realistisch von seiner gewöhnlichen Seite und behandelt diese in lebensgroßem Maßstab gleichsam historisch; aber, indem er diesen schon von Haus aus malerischen Stoff ergreift, schreitet er zugleich zum Ausdruck eines inneren Lebens fort. Schon in seinem Abendgebet von 1863 war eine

tiefere Stimmung, wenn gleich ſorgfältig der Maler die Kapuziner und ihren Superior in der Plattheit ihres vulgären Daſeins auf die Leinwand übertragen hat. Namentlich aber hat es ſein neueſtes Bild (Salon von 1866) „der Ermordete in der römiſchen Kampagna" — Familie und Freunde umgeben entſetzt, klagend oder drohend die eben herbeigebrachte Leiche — auf die Schilderung eines die Gemüther leidenſchaftlich erregenden Vorgangs abgeſehen. Es iſt ein entſchieden maleriſches Talent in dem kräftigen Einklange der in ſcharfem Licht hart hingeſetzten Lokalfarben. Aber noch drängt ſich die ganze Erſcheinung zu ſehr auf, löſt ſich zu wenig in einen umhüllenden Ton und verräth noch die grob realiſtiſche Abſicht; auch iſt die Form ſchwer und geſchnitten, der Ausdruck bei aller Gewalt nicht lebendig genug. Umgekehrt iſt Vollon erſt ganz neuerdings zu dieſer Gattung übergetreten, nachdem er vorher Stillleben und Landſchaften in einer ſaftigen breiten Manier gemalt hatte. 1865 ſtellte er eine lebensgroße Küchenmagd aus, wie ſie einen Keſſel putzt, eine klobige Perſon, roth und rußig, wie umgeben von der dicken Luft des Kochherdes.

Ein langes Leben wird wol dieſe Kunſtweiſe nicht haben, die zu der demokratiſchen Grundlage des Kaiſerreichs einen abſchreckenden Kommentar liefert. In dieſen Geſtalten des vierten Standes iſt natürlich nichts von der friſchen frohmüthigen Derbheit, mit der ſich die Figuren eines Jordaens bei aller Wahrheit über die Noth des Alltäglichen erheben. Ebenſo wenig haben dieſe Realiſten auch nur eine Spur von der genialen Auffaſſung der Spanier, eines Velasquez und Murillo, welche die Bettler und Menſchen aus dem Volke als unendlich berechtigt erſcheinen laſſen, ſei es durch die vornehme Selbſtgenügſamkeit, ſei es durch die innere Freudigkeit eines in ſich befriedigten und um die Dinge dieſer Welt unbekümmerten Daſeins. Jene ſpielen ja die Häßlichkeit und plumpe Armuth der Erſcheinung als einen beſonderen Trumpf aus; ſie wollen das Volk nur von dieſer und nicht von ſeiner edlen Seite ſehen, die recht wol der Blick der Kunſt zu entdecken und an den Tag zu bringen vermag. In wiefern dennoch dieſer Realismus neuen Schlages gegenüber einer überreizten Geſittung und der Manierirtheit einer ſinkenden Kunſt in ſeinem Rechte war, haben wir früher geſehen. Allein in ſeiner Maßloſigkeit iſt er nur das bare Zeugniß des vollſtändigen Bankerotts, den die moderne Phantaſie gemacht hat. Alles Inhaltes, womit die vergangenen Zeiten ſie erfüllt haben, iſt ſie nun entleert, und auf dem Wege erſt, aus einem neuen Leben neuen Stoff zu ſammeln, hält ſie ſich vorerſt an die nächſte greifbare Realität.

Merkwürdig, wie an demſelben Mangel, woran die ideale Anſchauung zu Grunde ging (vergl. S. 607) nun auch die reale ſcheitert. Denn auch das Gemeine muß, um in die Kunſt, in die Welt der erlöſenden Scheins erhoben zu werden, ſeinen Weg durch die Phantaſie nehmen und von ihr den verklärenden Hauch des menſchlichen Geiſtes empfangen. Daß aber die Phantaſie auch gegenwärtig ihres ewigen Rechtes ſich nicht ganz begibt, dafür ſpricht eine andere Richtung des Realismus, auf welche ich nachher komme.

2.

Das realiſtiſche Sittenbild des Volks- und Bauernlebens.

Den Vertretern jenes äußerſten Realismus ſind zunächſt diejenigen Maler anzuſchließen, welche in ihren Darſtellungen des niederen Volkslebens namentlich ſeine ernſte Seite und ſeine armſelige Erſcheinung, ſowol ſeine kleinen Sorgen als ſeine ſchwere Noth und Arbeit hervorheben. Zunächſt Alexandre Antigna (geb. 1818) — ein Schüler von Delaroche — der jenen Realiſten auch darin nahe ſteht, daß er ſeine Figuren faſt immer lebensgroß hält. Eine Reihe von Jahren hindurch ſchilderte er das kümmerliche Daſein der kleinen Stände unter dem Druck eines die Gemüther tiefer erregenden Schickſals. Eine Mutter mit ihren ängſtlich ſie umdrängenden Kindern in kahler Manſarde, alle entſetzt über einen Blitz, der das Haus ſelber zu treffen ſcheint (1848); eine arme Familie wieder in der Manſarde, bei ausbrechender Feuersbrunſt mit der Haſt der Verzweiflung ihre geringe Habe zuſammenpackend (1850, im Luxembourg); eine andere, diesmal Bauersleute, in Qual und Noth auf dem Dach ihres Häuschens, das die angeſchwollene Loire faſt ganz überſchwemmt hat; wieder eine andere auf der Reiſe mit ihrem ganzen Hausrath, auf kahlem Felde, unter einem regneriſchen Abendhimmel um den Vater in ſtummem Jammer verſammelt, da eben am Karren der Gaul todt zuſammengebrochen iſt (1855); eine Scene aus dem Bürgerkriege (1859), wieder in elender Dachkammer, wo ein Verwundeter mit dem Tode ringt, ſein Sohn mit geſpannter Piſtole an der Thüre lauert, die Mutter voll Herzensangſt betet. Oder der Maler nimmt auch geradezu aus dem alltäglichen Lauf jenes Daſeins einen abſtoßenden Vorgang. So einmal eine ſcheußliche Alte, welche an einer Straßenecke kauernd, mißtrauiſch und habgierig die Taſche eines noch unerwachſenen Mädchens durchſucht, das, wie die Geige in ſeiner Hand zeigt, für die Megäre betteln geht; unwillkürlich denkt der Beſchauer,

wozu das arme junge Blut, das recht hübsch zu werden verspricht, bei einer solchen Jugend es noch bringen wird. Wie in derartigen Bildern die sociale Frage der Zeit — die ja auch in den Romanen ihr Wesen trieb —, ob nun absichtlich oder unbewußt, wiederklingt, liegt auf der Hand. Nur selten behandelte Antigna in dieser seiner ersten Periode die harmlosere und freundlichere Seite des Volkslebens. Dennoch sind gerade diese wenigen Gemälde weitaus ansprechender: so seine durch ein Kornfeld springenden und mit Feldblumen lustig geschmückten Kinder (1851) und sein kleines Bauernmädchen, das an einem heißen sonnigen Mittage im Grase schläft (1859). Denn auch die Ausführung ist in diesen Bildern wirksamer als in jenen. Der Künstler, der Geschick für Gruppirung sowie für den Ausdruck der inneren Erregtheit und der Bewegungen hat, ist in der Zeichnung sowol als in der Farbe schwer und massig. Er vernachlässigt das Detail, die Durchbildung der Form sowol als der Töne; insbesondere ist in jenen großen Bildern sein Kolorit braun, lehmig oder rußig, in den Lichtern röthlich. So ist die ganze Erdenschwere seiner Auffassung auch auf seine Behandlung übergegangen. Ein graues trübes Licht fällt auf diese plumpen Gestalten und das grobe Gewebe ihrer Anzüge läßt das Elend und Unglück dieser Dachkammern nur um so jammervoller erscheinen.

Neuerdings aber, seit Anfang etwa der sechziger Jahre, sucht Antigna sowol von den Stoffen dieser traurigen Welt als seiner trostlosen Tonleiter loszukommen. Er faßt nun einerseits das Dasein der niederen Klassen in seinen anmuthigen Zügen oder gar mit einer poetischen, in's Sentimentale spielenden Anschauung auf; andrerseits malt er jugendliche nackte Gestalten, zwar immer mit realistischem Sinn, aber mit entschiedener Vorliebe für die Schönheit der körperlichen Erscheinung. Von der ersten Art sind z. B. seine kleinen Bauernmädchen an einem alten verwitterten Brunnen („la Fontaine verte", 1861); „der letzte Kuß einer Mutter": ein eben gestorbenes Kind, das von einem Engel fortgetragen wird, während Mutter und Schwestern ihrem Schmerz sich überlassen (1865); endlich „die Serenade": drei hübsche spanische Bauernmädchen in der reichen bunten Tracht ihrer Provinz, hinter einem Vorhang lauschend, durch den das Sonnenlicht schimmert (1866). Der zweiten Art gehört ein seltsames Bild, gleichfalls des Salons von 1866, an: „le Cauchemar" eine üppige nackte schlafende Frauengestalt, über ihr ein braunrother Satan, mit dem einen Arm in ihr schwellendes Fleisch gestemmt. Man sieht, wie leicht hier der moderne Realismus in das müßige Spiel einer abenteuerlichen Phantasie umschlägt.

Alle dieſe Bilder ſind im Unterſchiede von den früheren hell und warm im Ton, auch in der Form maßvoll gehalten und mehr durchgebildet; doch fehlt es ihnen nun dafür an Charakter.

Weit harmloſer als Antigna und im kleinen Rahmen des gewöhnlichen Sittenbildes behandelt François Bouvin (geb. 1817) das Daſein der unteren Geſellſchaftsklaſſen in der Stille und Einfalt ſeines Werkeltagsverlaufes. Waiſenkinder in der Schule unter der Aufſicht einer Nonne (1851); ein Reihe nebeneinander ſitzender Soldaten mit ihrem Unteroffizier als Lehrmeiſter (1853); ſtrickende Nonnen; Köchinnen bei ihrem Geſchäfte; ein paar Bauersleute in einer Schenke u. ſ. ſ.: derartige Stoffe genügen dem Meiſter, wobei er ſich an ihre ſchlichte Außenſeite hält, ohne daß er ihnen durch eine tiefere Beziehung ein beſonderes Intereſſe zu geben ſuchte. Er hat eine natürliche Empfindung für die allgemeine Erſcheinung, den äußeren Charakter dieſes kleinen Lebens und weiß ihn frank und wahr, mit einer gewiſſen Urſprünglichkeit wiederzugeben. Seine Figuren ſind ihm nicht geſeſſen, ſie wiſſen nicht um den Beſchauer; vielmehr ſcheinen ſie in ihrem verborgenen Treiben belauſcht. Aber die Ausführung iſt durchaus oberflächlich, die Zeichnung von einer Flüchtigkeit, welche das Innere der Umriſſe in flachen Tönen faſt nur wie Eine Maſſe behandelt; das Kolorit zwar tief, aber ähnlich wie bei Antigna ſchwer, dumpf und oft in's Röthliche ſpielend, der Vortrag endlich allzu paſtos und in den meiſten Fällen allzu läſſig. Doch war in einem Bilde vom Salon 1865 ein klares graues Licht und eine wirkſame Wahrheit des Tons: zwei alte Weiber in weißen Hauben und ſchwarzen Mänteln auf der „Armenbank" einer Kapelle, fein in den geſchloſſenen Innenraum geſtimmt und doch energiſch von den kahlen Mauern ſich abhebend. Die poetiſche Stille und Stimmung freilich, die um die Perſonen und Dinge in den traulichen Stuben eines Pieter de Hoogh ſchwebt, darf man in dieſen Bildern nicht ſuchen, die ohnedem die Armuth dieſer kleinen Welt im Kontraſt zu der modernen Ueppigkeit der höheren Stände ſcharf herausheben.

Auch Octave Taſſaert und Jules Trayer haben das kümmerliche Leben der unterſten Volksſchichten zum Vorwurf genommen. Doch gehören ſie nicht geradezu zu dieſer Gattung, da der Erſtere auch zu anderen Stoffen gegriffen, der Zweite durch eine gemüthliche und mehr maleriſche Auffaſſung ſich bald über die grobe Proſa einer ſolchen Realität erhoben hat. Taſſaert ſchilderte einmal das unglückliche Ende einer Arbeiterin, die ſich in einem elenden Dachſtübchen mit ihrer Mutter durch Kohlen-

dampf den Tod gibt. Das andere Mal kurzweg eine unglückliche Familie, die wol beſſere Tage geſehen hat (im Luxembourg); Bilder, die durch die Stimmung eines grauen harmoniſchen Tons eine gewiſſe Wirkung haben. Der Maler, in dem eine romantiſche Ader iſt, behandelt ſonſt gern abenteuerliche Gegenſtände in ungewöhnlicher Beleuchtung, wie eine Verſuchung des h. Antonius durch üppige nackte Frauengeſtalten, oder empfindſame Situationen. Trayer ſtellte eine Anzahl Näherinnen dar, von Noth und Sorge mitgenommene Geſtalten mit allen Spuren der Entbehrung, oder auch ein armes Geſchöpf, das bei ſeiner kleinen Lampe über der Vollendung eines reichen Gewandes vor Ermüdung in Schlaf geſunken iſt. Wir werden ihn wiederfinden bei den eigentlichen Sittenbildern des modernen Lebens, wo auch die übrigen Genremaler, welche jenes Gebiet ſtreifen, wie die Ed. Frère, Sain, Gide u. ſ. f. ihre Stelle haben. Dort wird auch die Rede ſein von den Künſtlern, welche in der Darſtellung des Landlebens verſchiedener Provinzen, namentlich der Bretagne, vorwiegend realiſtiſch ſind, aber doch die Härte und Stofflichkeit der Realität durch den Reiz des Maleriſchen überwinden. Es iſt oft ſchwer, die neueſte Kunſt in ihre verſchiedenen Gattungen zu ſcheiden, da dieſe ſelber in einander ſpielen; namentlich dies Kapitel über den Realismus, dem nun das Sittenbild überhaupt zum großen Theil zuneigt, hätte weit mehr Künſtler umſpannen können. Allein es iſt wol richtig ſich hier namentlich auf diejenigen zu beſchränken, welche im Gegenſatz zur idealen Kunſtweiſe die realiſtiſche Anſchauung entſchieden und bewußt durchführen und dieſem Princip auch die Welt der Gegenſtände unterwerfen.

Daher ſpreche ich hier noch von einigen Meiſtern der neueſten Zeit, welche, wie ſchon oben bemerkt iſt, auch mythiſche und hiſtoriſche Stoffe durchaus realiſtiſch behandeln. Nur dies bildet ihr gemeinſames Merkmal, da ſie unter ſich in keinerlei Zuſammenhang ſtehen.

Charles Ronot, der ſonſt gern Menſchen aus dem Volke in der Weiſe Courbet's darſtellt, brachte in die große Ausſtellung von 1855 ein kräftig gemaltes Bild, das Chriſtus, wie er am Teiche Bethesda die Kranken heilt, im orientaliſchen Koſtüm der heutigen Tage vorführt. Eine Manier, die wir ſchon von Vernet und Decamps her kennen, die hier aber vollends in einen groben Realismus ausſchreitet, da alle Figuren, auch

Jeſus, das Anſehen haben von armen Arabern von Cairo in ihrer zwar maleriſchen, aber ſchäbigen und heruntergekommenen Tracht. — Ein bedeutendes Talent iſt François Laugée, der ſich in den verſchiedenſten Stoffgebieten, aber doch mit Vorliebe im Kreiſe des Bauernlebens und der niederen Stände bewegt. Er ſtellt wol auch ganz einfach einen Schnitter bei ſeinem Frühſtück dar (1857), eine Bäuerin, wie ſie von der Erntearbeit ausruht, Landmädchen aus der Pikardie bei ihrem Abendbrod auf dem Felde (beide 1859), andere wieder mit der Nelkenernte beſchäftigt (im Luxembourg). Oder endlich eine trauliche etwas ſentimentale Familienſcene: wie ein hübſches aber krankes und abgehärmtes Kind einen Brief lieſt, wol von ſeinem Bräutigam, der gerade im italieniſchen Krieg iſt, während Mutter und Schweſterchen neugierig theilnahmsvoll an ihrem Bette ſtehen („la bonne nouvelle, Magenta," lebensgroße Figuren; 1861). Dieſe Darſtellungen halten ſich mit ſchlichter Einfachheit an die gewöhnliche Natur, ohne ihre häßliche Seite hervorzukehren; ſie ſind von einer anſprechenden Wahrheit in der Form und Bewegung ſowie im Ton, tüchtig wenn auch nicht mit gleichmäßiger Sicherheit ausgeführt und bringen ſo in dieſes niedere Daſein einen edleren Charakter. Dieſe Eigenſchaften treten noch entſchiedener und wirkſamer in einer größeren Kompoſition hervor, die wol Laugée's beſtes Werk iſt und im Salon von 1865 vielen Beifall fand. Es iſt die h. Eliſabeth von Frankreich, welche einem armen Manne, der in der Mitte des Bildes erhöht unter einem Baldachin ſitzt, knieend die Füße wäſcht, während andere Arme, zu beiden Seiten auf Bänken ſitzend, den heiligen Brauch ſchon hinter ſich oder noch vor ſich haben.*) Die Darſtellung dieſer gewöhnlichen Charaktere ſagte dem Talent wie der Anſchauung des Meiſters zu; auch wußte er in der Ruhe der Anordnung, der Fülle des gleichmäßig einfallenden Lichtes und der ſatten Färbung die Stille und Sammlung des Momentes zu veranſchaulichen. Von beſonderer Lebendigkeit des Ausdrucks kann indeſſen hier natürlich nicht die Rede ſein, und die hiſtoriſche Einkleidung hat doch etwas Anſpruchsvolles, was jene ländlichen Scenen glücklich vermeiden. — Verwandt mit Laugée iſt Edmond Hédouin inſofern, als auch er zu den verſchiedenſten Stoffen greift und das arbeitſame Treiben des Landvolkes mit Glück geſchildert hat. Seine jungen Aehrenleſerinnen, die vom Sturm überraſcht werden, und ſein Säemann auf weitem kahlen Felde (beide im Luxenbourg) haben den

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

unmittelbaren Wurf der Natur; namentlich aber ist in der Landschaft — wenn bloße Ackerfelder noch so heißen können — die Frische der Luft, das eine Mal das Wehen und die Unruhe des Gewitters, das andere Mal die neblige Kühle des frühen Morgens mit wenig Mitteln energisch wiedergegeben. Diese Bilder sind zugleich dafür bezeichnend, wie sich eine ganze Reihe junger Künstler dieser Tage absichtlich über alle Komposition, über jede Mannigfaltigkeit der Anordnung hinwegsetzt. Nur ein paar Figuren finden sich auf den ausgebreiteten kahlen Flächen. Um ja nicht die unmittelbare Naturwahrheit zu verfehlen, sucht sie der Maler da auf, wo sie durch eine besondere Leere und Einförmigkeit gerade das Gegentheil darbietet von dem Reichthum des Lebens, der seit Jahrhunderten das eigentliche Element der Kunst war. Hédouin hat dann auch Scenen aus dem spanischen Volksleben behandelt, wobei er sein Geschick darin bewährte, die heiteren kräftigen Lokalfarben in dem franken Licht des Südens wirksam zusammenzustimmen. Wie er neuerdings den seltsamen Uebergang zu der dekorativen Kunst nach dem Geschmack des 18. Jahrhunderts machte, haben wir oben gesehen; ein Zeichen, wie lose er doch im Ganzen den groben Mantel des gemeinen Naturlebens umgeschlagen hatte. Eigen bleibt ihm auch auf dem neuen Felde eine volle entschiedene Färbung. —

Eine besonders malerische Begabung zeigt Augustin Ribot, der erst seit 1861 aufgetreten ist. Er hat einige Jahre außer ein paar flott hingeworfenen Stillleben nur Köche in allen möglichen Situationen gemalt, dabei aber durch das schneidend einfallende Licht auf die weißen Jacken, die aus schwarzdunklem Grunde kräftig herausleuchten, eine auffallende Wirkung erreicht. Da brachte er 1865 einen heiligen Sebastian, der verwundet von zwei alten Weibern gepflegt wird: ein Bild, das großes Aufsehen und die Bewunderung der Kenner erregte (im Luxembourg). Aus dem verzerrten schreiende Munde, den vulgären Zügen, dem eingesunkenen und doch noch krampfhaft angespannten Körper spricht die Maßlosigkeit eines gemeinen Schmerzes; dahinter hocken sorgsam mit ihm beschäftigt in schwarze formlose Gewänder eingemummt, in den dunklen Grund sich fast verlierend, die wolbeleibten Alten wie zwei Knäuel. In das niederste Leben ist so die christliche Sage, einer der edelsten Gegenstände aus der Blütezeit der Malerei, mit roher Energie herabgezogen. Merkwürdig aber ist die Leuchtkraft, womit der schon fahle welkende Körper aus der tiefgestimmten Umgebung sich heraushebt, das scharfe Spiel der Lichter in die Schatten, sowie der schwebende Uebergang der ganzen Lichtmasse in

die Dämmerung des Hintergrundes. Es iſt eine Malerei, welche an die ſpaniſche Schule, namentlich an Spagnoletto erinnert, die ja auch die heiligen Stoffe in die heiße Schicht eines vulgären leidenſchaftlichen Lebens herabzog. Doch iſt es keine Nachahmung, wie denn auch Ribot ſowol in der Gemeinheit der Typen und im täuſchenden Schein eines unſauberen aber warm pulſirenden Fleiſches, als im Kontraſt des Lichtes mit dem umgebenden Dunkel noch weiter geht. In Einklang damit ſteht der paſtoſe faſt brutale Vortrag. In derſelben Weiſe iſt der „Chriſtus unter den Schriftgelehrten" vom Salon 1866; die Köpfe und Figuren der alten zerlumpten und ſcheußlichen Juden ſtreifen die Karikatur, während hier jene Gewalt der Lichtwirkung nicht wieder erreicht iſt. Ueberhaupt fehlt dieſen herausfordernden Gegenſätzen von Weiß und Schwarz das belebende Element der Farbe. Uebrigens iſt es charakteriſtiſch für die neueſte Kunſt, daß ſobald ein entſchieden maleriſches Talent auftritt es ſofort jeden Adel, jede Idealität der Erſcheinung abſichtlich verſchmäht und zu den äußerſten Effektmitteln fortſchreitet.

Eine tiefere künſtleriſche Natur iſt Florentin Bonnat — ein Schüler von Léon Cogniet — der ſeit 1863 mit jedem Salon größere Anerkennung findet. Er iſt bis jetzt in zwei ſehr verſchiedenen Gattungen aufgetreten: in lebensgroßen Darſtellungen aus der Heiligengeſchichte und der antiken Mythe, andrerſeits im Sittenbilde des italieniſchen Volkslebens. Nach beiden Seiten hin iſt es ihm offenbar nur um eine maleriſche Wirkung zu thun. In ſeinen hiſtoriſchen Gemälden — Marthyrium des h. Andreas (1863), Antigone den blinden Oedipus führend (1865), der h. Vincenz von Paula die Stelle eines Galeerenſklaven einnehmend (1866) — erinnert er an die italieniſchen Naturaliſten; auch er zieht dieſe Stoffe in die Gegenwart realer Erſcheinung herüber, ohne indeſſen dieſe bis zum Häßlichen und Niedrigen fortzutreiben. Seine Geſtalten heben ſich ebenfalls lichtvoll aus einem ſchwärzlichen, unbeſtimmten Hintergrunde ſchlagend heraus, auch in der Bewegung energiſch und von kräftig ausgeſprochenen muskulöſen Formen. Aber dieſe großen Bilder haben trotz ihrer maleriſchen Wirkung ein leeres und gleichgültiges Anſehen; die Kraft der äußeren Erſcheinung ſcheint alles innere Leben, alle Empfindung aufgezehrt zu haben. Dagegen iſt in ſeinen Genrebildern eine ſchöne und eindringliche Stimmung; namentlich in der Pilgerin — es ſind zumeiſt Frauen aus der Kampagna — zu den Füßen der Statue des h. Petrus in St. Peter zu Rom (Salon 1864) und den neapolitaniſchen Landleuten vor dem Palazzo Farneſe

(Salon 1866). Die kleinen Figuren sind in einen warmen tiefen Ton wie eingehüllt und heben sich doch kräftig vom Mauerwerk der Hintergründe ab; das Kolorit hat bei seinem harmonischen Helldunkel eine satte Farbigkeit. So beruht die Wirkung der Bilder namentlich auf der ächt malerischen Behandlung, welche dieses kleine Leben in eine lösende und doch energische Harmonie des Tons wie in eine ideale Welt hereinnimmt. Doch ist auch in den Gestalten selber, die in Form und Bewegung durchaus natürlich gehalten sind, ein gewisser Adel der Erscheinung und Anmuth des Ausdrucks. Uebrigens sind sie in der Stimmung des Ganzen wie verwoben und machen keinen Anspruch auf selbständige Bedeutung; auch hier geht im Kolorit die ganze Darstellung auf. Der Maler hat eine Zukunft, wenn er sich über die Aeußerlichkeit seiner Anschauung wird erheben können. — Eine franke koloristische Kraft zeigt sich endlich noch in Ferdinand Roybet, der mit einem „Narren unter Heinrich III." im Salon von 1866 Aufsehen gemacht hat. Ein Bravourstück der Farbe: der von Kopf bis zu den Füßen roth gekleidete Narr steht höhnisch lächelnd mit zwei graugelben Hunden im Grünen. Stellung und Ausdruck sind sehr gelungen und ganz so wie man sich die alten Hofnarren denken mag; insbesondere aber ist der Kontrast des tief und voll gestimmten Roth und Grün mit größter Energie und zu einem vollen Einklang ausgesprochen. Inwieweit freilich ein solches Ding, welches das Auge um jeden Preis anlockt, den Namen eines Kunstwerkes verdiene, darum scheint sich der Urheber nicht gekümmert zu haben.

In der Schilderung des Bauernlebens, seiner naturwüchsigen Erscheinung und seiner einfachen ländlichen Thätigkeit nehmen zwei Maler der Neuzeit Jeder eine eigenthümliche und hervorragende Stellung ein. Im Rückschlag gegen die verfeinerte Gesittung haben überhaupt manche bedeutende Talente der Gegenwart, auch Poeten, in dem schlichten Leben des Landvolkes eine dankbare Welt gefunden. Sie haben den Zauber wieder entdeckt, der in der Frische und Ursprünglichkeit naiver Empfindungen, in dem stillen und ungebrochenen Einklang des Menschen mit der Natur liegt, und ihn in ihren Werken zu versinnlichen gewußt. Die ansprechenden Erzählungen der George Sand, welche sich mit diesem beschränkten Lebenskreise beschäftigen und ihre große Darstellungskraft in ihrem reinsten Lichte zeigen, sind bekannt. Doch auch seinen eigenen Poeten hat derselbe in Pierre Dupont gefunden, der in seinen liederartigen Gedichten die kleinen

Dinge und Scenen dieſer Welt harmlos und anmuthig, ohne tiefere Beziehungen und Gefühle einzumiſchen, in ihrer ſchlichten Realität beſungen hat. Eine verwandte Erſcheinung bieten in der Malerei die beiden Meiſter, von denen hier noch zu reden iſt.

Der Eine, Jean-François Millet (geb. 1815) iſt ſelber ein Mann vom Lande, wo er auch den größten Theil ſeines Lebens zubringt, und ein naturwüchſiges Talent, das ſich wenig um das verwickelte Getriebe der Städte kümmert. Eine eigentliche Schule hat er meines Wiſſens nicht durchgemacht und dennoch durch eine ungewöhnliche Begabung eine gewiſſe Meiſterſchaft erreicht. Seine Bilder, die ſeit Anfang der fünfziger Jahre die Aufmerkſamkeit des Publikums und der Kenner erregten, behandeln die einfachſten Gegenſtände: faſt immer ein oder ein paar Bauersleute bei dieſer oder jener ländlichen Beſchäftigung, in Lebensgröße und meiſtens den Rahmen ausfüllend, ſo daß für Umgebung und Beiwerk nur ganz wenig Raum bleibt. So ein Säemann, ein paar Heubinder (1851), einige Schnitter unter brennender Mittagsſonne bei ihrem beſcheidenen Mahle (1853), ein Bauer ein Bäumchen pfropfend (1855), drei Aehrenleſerinnen (1857), Frau mit ihrer Kuh auf der Weide (1859), Bäuerin, die ein von einem Bauer gehaltenes Schaf ſcheert (im Muſeum von Bordeaux), Frau, die ihrem Kinde zu eſſen gibt (beide 1861), Hirt, der ſeine Heerde heimführt, eine Wollkämmerin (1863), Bauer, der auf ſeine Hacke geſtützt ſich ausruht, Hirtenmädchen mit ihrer Hammelheerde (1864) u. ſ. f. So einfach wie dieſe Vorwürfe, Haltung und Bewegung der Figuren ſind, ſo einfach iſt auch die Behandlung. Die Form iſt nur in breiten Maſſen gegeben, jedes Detail, jede kleinere Zwiſchenbildung weggelaſſen. Ebenſo beſchränkt ſich das Kolorit auf wenige ſaftig hingeſetzte Töne, in den Köpfen und Händen auf die röthlich geſunde Fleiſchfarbe, in den Kleidern auf die graublauen verſchoſſenen Tinten des ſimpelſten Bauernkoſtüms; auch hier iſt nichts von feineren Abſtufungen, noch das wechſelnde Spiel von Licht und Schatten. Aber mit dieſen wenigen Mitteln iſt ein überraſchender Schein von Naturwahrheit erreicht. Die großen Züge der Form ſind ſo richtig verſtanden, die Maſſen, welche den Bau und die Erſcheinung beſtimmen, ſo ſicher angezeigt, daß das Auge die feineren Uebergänge und Detailbildungen ſich von ſelber ergänzt.

In dieſer breiten Art, die Natur zu ſehen und ſie in der Hauptſache mit ſranker Hand feſtzuhalten, iſt wol ein gewiſſer Stil. Aber die Anſchauung bleibt doch an die gemeine Zufälligkeit der Natur, die gerade

vor ihr ſteht, gebunden und führt dieſe ganz ſo häßlich und launenhaft wie ſie iſt in die Kunſt ein. Die neueſten Kritiker haben wol zu viel Aufhebens gemacht von der Weiſe des Meiſters, die ihnen groß vorkommt neben den kleinen und raffinirten Effekten einer ganzen Klaſſe von Genremalern. Es iſt immerhin bedenklich, daß die Bilder von Millet das Laienauge abſtoßen und auch den Kenner erſt bei näherer Prüfung anziehen. Mit rückſichtsloſer Wahrheit iſt die gemeinſte Realität, die kümmerliche Proſa eines in den Dienſt der Natur gezwungenen Lebens in das Bild übertragen. Allerdings bewirkt ebendies andrerſeits den künſtleriſchen Werth dieſer Gemälde. Sie ſind durchaus abſichtslos; ihre Geſtalten leben dieſes enge Daſein für ſich, unbekümmert um die übrige Welt, ihrer ſelber unbewußt und mit dumpfem Ernſt in ihr Treiben verſenkt. Sie ſind ganz bei ihrer Arbeit; ſie thun nicht bloß ſo. Und dieſe geſunde objektive Auffaſſung gibt ihnen einen epiſchen Hauch, miſcht in ihre ſtille Einſamkeit eine gewiſſe rauhe Größe, wozu indeß der vom Beſchauer insgeheim empfundene Kontraſt mit der heutigen Welt der Bildung das Seinige beitragen mag. Bisweilen jedoch gelingt es dem Maler, indem er ſeine Figuren in eine ſtimmungsvolle Licht- und Lufthülle eintaucht, die Seele zu tieferen Empfindungen anzuregen. In ſeinen Schnittern beim Mahle durchzittert die brennende Hitze des Mittags die ganze Atmoſphäre, trocknet die Erde auf und läßt uns das Leben der Natur wie die Schwere der mit ihr ringenden Arbeit doppelt fühlen; vor ſeinen Aehrenleſerinnen, die unter dem drückenden Grau eines einförmigen Himmels auf ödem Felde ſtumm ihre troſtloſe Arbeit verrichten, beſchleicht uns unvermerkt eine tiefe Schwermuth. Daß es dem Künſtler ſelber an einer beſonderen energiſchen Phantaſie nicht fehlt, das zeigte das Bild, das die Ausſtellung von 1859 zurückwies: „Der Tod und der Holzhacker.“ Im entlaubten Walde iſt dieſer, eine knorrige von Sorgen und Entbehrungen verkümmerte Geſtalt, vor Ermattung auf ſeinem Reiſigbündel zuſammengeſunken; der Tod, ein in ein langes Leichentuch gehülltes Skelett, legt, von hinten geſehen und rüſtig vorüberſchreitend, die Hand auf die Schulter des armen Mannes mit einer unwiderſtehlichen Geberde und Bewegung, der er trotz ſeines Widerſtandes wird folgen müſſen. Es iſt eine unheimliche Gewalt in der Darſtellung, wodurch ſie der Einbildungskraft ſich einprägt und in ihr haften bleibt. Allein oft genug bricht ſich das Intereſſe des Beſchauers an der Häßlichkeit der Millet'ſchen Geſtalten und der Blick kommt nicht über ſie hinaus, weil die gemeine Erſcheinung durch ihre Leere doppelt

widerwärtig wird. Bisweilen hat es doch den Anschein, wie wenn Millet etwas darein setzte, die niedrigsten Typen aufzusuchen. Auch geht nicht selten die Behandlung in ihrer Massigkeit über alles Maß hinaus, nimmt die Form gar zu sehr in Bausch und Bogen und zerfließt in einen einförmigen Teig von wenigen Tönen. Was aber sollte schließlich aus der Kunst werden, wenn in den plumpen ausgeweiteten Formen einer Bauerndirne die menschliche Schönheit ihren letzten Trumpf ausspielt und das Geschäft der Schafschur als eine in monumentaler Form zu verewigende That des menschlichen Lebens erscheint?

Ein Talent ganz anderer Art ist Jules-Adolphe Breton, dessen Werke zu den gediegensten und erfreulichsten Leistungen der Neuzeit gehören. Nicht einzelne Bauersleute sind sein Vorwurf. Sondern die mühsame Thätigkeit des Landvolkes — zumal der Frauen —, sein Leben und Leiden wie seine kleinen Feste schildert er in reicheren Gruppen, die er, wie es dies kleine Leben mit sich bringt, meistens in ganz einfache aber von Licht und Luft warm belebte Feldlandschaften setzt. Es sind die Bauern seiner Heimath, der alten Provinz Artois, die er darstellt; aber die Besonderheit des Stammes tritt zurück gegen den allgemein menschlichen Charakter des Naturlebens. Hier ist wirklich stylvolle Anschauung, welche die ernste Größe, die in dem Thun und Treiben des Landmannes unter der Decke der täglichen Noth und Sorge verhüllt liegt, zum Ausdruck bringt, ohne der Natur Gewalt anzuthun und ohne sie abzuschwächen. Mit Anfang der fünfziger Jahre begann der Maler sich bekannt zu machen, kam aber erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts zum vollen Gebrauch seiner Kräfte. Das erste Zeugniß seiner Reife war „die Segnung der Felder" von 1857 (im Luxembourg). In feierlicher Stille bewegt sich die Procession durch die Kornfelder, worauf die volle Mittagssonne brennt. Weißgekleidete junge Mädchen eröffnen den Zug, ihnen folgt der Geistliche mit den Chorknaben unter dem Thronhimmel, dann der Ortsvorsteher mit seinem Adjunkt, der Feldhüter, die Bauern in ihren altmodischen Sonntagsröcken; längs desselben auf dem vordersten Plane in zerstreuten kleinen Gruppen einzelne Dorfbewohner, Mädchen und Kinder knieend in naiver Andacht. Nichts ist verschönert, nirgends eine besondere Erregtheit, eine gesteigerte Empfindung; unverholen tritt die prosaische hausbackene Erscheinung der geputzten Dörfler, ihr klobiges Wesen mit den harten von der Arbeit mitgenommenen Zügen zu Tage. In ähnlicher Weise ist die Aufrichtung eines Christusbildes auf dem Friedhofe (1859). Kapuziner tragen das grobgeschnitzte Bild, das

Das Ende des Tages. Von Bréton.

an das im Hintergrunde ſichtbare Kreuz befeſtigt werden ſoll. Vor ihnen gehen einige Mädchen in weißwollenen Bußhemden mit den Leidenswerkzeugen, vor dieſen die Kirchenpfleger und Gemeindeälteſten, wieder in ihren ſchwerfälligen einfarbigen Feſtkleidern, hinter den Kreuzträgern die Geiſtlichkeit mit ihrem Anhang, die eben aus der geöffneten Kirche kommen. Einzelne Mädchen, Frauen und Kinder ſchreiten und knieen beiher. Hier geht die Scene im grauen kühlen Licht eines ſpäten Herbſttages vor ſich; die Natur ſtimmt zu dem philiſtröſen Ernſt des Vorgangs und der altväteriſchen Gemeſſenheit des Zuges. Aber ſo wahr iſt in beiden Bildern das kleine Leben dieſer eingeſchränkten Welt empfunden, ſo lebendig die ſtille Gediegenheit dieſes Daſeins, der unbewußte Einklang des Menſchen mit der Natur, von dem es ſeinen Gehalt empfängt, verſinnlicht, daß unmerklich unſere tiefere Theilnahme erregt wird.

Mit ſeinen nächſten Bildern wußte Breton den Beſchauer noch mehr zu feſſeln, indem er in ſeinen Geſtalten, ohne daß ſie darum zu wiſſen ſcheinen, einen gewiſſen Adel und die Seele einer innigeren Stimmung zum Ausdruck brachte. Der Art ſind ſchon ſeine Aehrenleſerinnen, die bei einbrechendem Abend vom Feldhüter zur Heimkehr gerufen mit ihren Bündeln über das flache Feld ſchreiten (1859, im Luxembourg). Die Hauptgruppe kommt in der Mitte des Bildes dem Beſchauer entgegen; voran eine ſtattliche Geſtalt mit dem Bündel auf dem Kopfe, nur mit einem groben Hemd und braunen Wollenrock bekleidet, von einer angeborenen Schönheit, die ſelbſt das rauhe Tagewerk nicht hat verwüſten können, und jener freien Bewegung der Glieder, zu welcher die Arbeit im Freien den edleren Körper entbindet. Neben und hinter dieſer Figur in mannigfaltiger Bewegtheit der Stellungen die übrigen Weiber, während aus dem Hintergrunde verſchiedene Gruppen herzueilen. Alle von einer merkwürdigen Wahrheit in den Bewegungen und Geberden und doch keine plump oder gemein; ſo angeordnet und vertheilt, wie es die Natur des Vorgangs mit ſich bringt, und doch durch den harmoniſchen Fluß der Gruppen zu einem Ganzen vereinigt. Dazu kommt die Entſchiedenheit der Erſcheinung, die durch die feſte Zeichnung zu körperhafter Gegenwart heraustritt. Was aber nun über dieſe harte Realität einen poetiſchen Hauch und Schimmer ausgießt, das iſt die feine über das ganze Bild gleichmäßig ausgebreitete Lichtſtimmung. Darin iſt Breton Meiſter. Er weiß die Landſchaft wie die Menſchen in das ſeelenvolle Element des Tons, hier in die ſanfte dämmerige Stimmung des ſpäten Abends hereinzunehmen und

doch den Figuren Deutlichkeit der Form und die Klarheit der Lokalfarbe zu laſſen.

Es iſt nicht möglich, die Bilder Breton's näher zu beſchreiben; der Inhalt iſt faſt überall der gleiche, wenn auch die Gegenſtände und die Stimmungen wechſeln, und der Erzählung entziehen ſie ſich um ſo mehr, als das einfache Leben, das ſie ſchildern, in der maleriſchen Erſcheinung ganz aufgeht. In dieſelbe Gattung wie ſeine Aehrenleſerinnen gehören die Jäterinnen (1861), die Weinleſe (1864), und endlich wol ſein beſtes Bild: „das Ende des Tages“ (1865; ſ. die Abb.) In dieſem hat die weibliche Geſtalt, die nach vollbrachter Arbeit auf ihren Rechen geſtützt mit träumeriſcher Ermüdung in die Ferne ſchaut, eine Ruhe und Anmuth, einen Rythmus der Erſcheinung, der in ſeiner Art klaſſiſch iſt, ohne daß er die Wirklichkeit überſchritte. Namentlich aber ſchwebt über ihr, deren Jugend und Schönheit in dem einförmigen Verlauf harter Werktage dahinzugehen ſcheint, eine unbeſtimmte Wehmuth, die auch über den Beſchauer kommt und ihm das Gefühl erweckt, wie wenn unter der rauhen Hülle eine tiefere Seele ſich verzehre. Dieſer Eindruck wird noch durch die Lichtſtimmung des warmen Abends erhöht, die mit merkwürdiger Wahrheit wiedergegeben iſt. Die letzte Gluth der Sonne, die ſchon unter dem Horizonte iſt, ſtreift noch einige Köpfe; ſtill legt ſich die Dämmerung auf die von der Hitze des Tages wie gebadeten Gefilde und umhüllt Alles mit ihrem feinen Schleier, Licht und Schatten gehen unfaßbar in einander über. Schon ſpielt freilich in die derartigen Bilder Breton's ein leiſer ſentimentaler Zug. Manche ſeiner Bäuerinnen haben eine gewiſſe Gemüthsverwandtſchaft mit den Landmädchen der George Sand, die bei aller Natur doch etwas von moderner Gefühlsſchwärmerei haben. Noch deutlicher kommt dies zum Vorſchein, wo der Künſtler einzelne Mädchengeſtalten neben wenigen zurücktretenden Figuren zu ſeinem eigentlichen Vorwurf nimmt, wie in dem Bilde „der Abend“ von 1861 und in der „Truthennenhüterin“ von 1864, die auf einſamem Felde ſitzend den Blick in die weite Ferne, wo ein blauer Streifen das Meer anzeigt, ſchweifen läßt. Ein geheimer Gram, eine ungewiſſe Sehnſucht liegt auf dieſen armen Geſchöpfen, wie wenn ſie doch in dieſer dürftigen Welt ihr Glück nicht fänden und nach einer andern ein dunkles Verlangen trügen. Doch findet ſich wol bisweilen dieſer myſteriöſe Zug in ſchlichten Naturmenſchen, namentlich in Hirten und Schäfern, die ihr ganzes Daſein einſam und ihren dumpfen Gedanken überlaſſen auf offenem Felde zubringen. Derber dagegen iſt das Mädchen, das Reps ſiebt

(„le Colza“ von 1861), eine Figur, die an die klaſſiſchen Geſtalten Robert's erinnert, ohne ihre eigene rauhe Natur zu verläugnen. Doch verräth ſich auch hier wieder in ihrer Iſolirung auf dem großen Plane die Abſicht, ihr eine tiefere Bedeutung zu geben.*)

Die Eigenſchaften dieſes tüchtigen und durchgebildeten Talentes haben ſich uns ſchon aus der Betrachtung ſeiner Werke ergeben. Es iſt die durchaus ernſte ſachliche Auffaſſung, welche im Naturleben mit ſeiner ſelbſtändigen Fülle der Erſcheinung zugleich die verborgene Seele und das ſtille Walten des Geiſtes zu ergreifen weiß; es iſt die Gediegenheit der Darſtellung, welche Form und Farbe gleichmäßig vollendet, Figuren und Landſchaft in einen ſchönen Einklang ſetzt und das Ganze mit dem Schein von Licht und Luft harmoniſch ſättigt. Nirgends ſpielt die Behandlung in's Hübſche und Gefällige hinüber; vielmehr zeigt ſie eine gewiſſe Sprödigkeit, die ſogar in den ſchweren dunklen Umriſſen und den oft erdigen Farbentönen zu weit geht. Ebenſo iſt der Vortrag einfach, feſt und frank und erreicht ohne Kunſtgriffe die gewollte Wirkung. Andrerſeits hat freilich der Maler, wol im Gefühl des Gegenſatzes zur modernen Welt, ſeine Frauengeſtalten, ſo markig ſie ſind, von einem empfindſamen Anflug nicht immer freihalten können.

Wie gründlich aber dieſe Schilderung des Bauernlebens von den geſchminkten und geſchmückten Schäferſpielen des 18. Jahrhunderts ſich unterſcheidet, leuchtet auf den erſten Blick ein. Jener frivolen Grazie eines mit idealen Masken ſich ſelber betrügenden Zeitalters — die auch nun wieder da und dort ihr Weſen treiben möchte — weiß doch das 19. Jahrhundert die derbere und ſtrengere Anmuth einer wenngleich kleinen doch vom Ernſt des Lebens durchdrungenen Wirklichkeit entgegenzuhalten. Von dieſer Seite geht der moderne Realismus — und das läßt für ſeine Zukunft hoffen — in den ächten Spuren der rüſtig voranſchreitenden Zeit.

3.

Das Soldatenbild.

Noch ein anderes Feld als das des Volks- und Bauernlebens hat der moderne Realismus in Beſitz genommen: den ausgiebigen Kreis nämlich

*) Auch in der Schilderung komiſcher und tragiſcher Scenen aus dem Leben des Landmannes hat ſich Breton verſucht, doch nicht mit gleichem Glück. Seinem

der neueſten franzöſiſchen Kriegsthaten. Alſo ein bedeutſames Stück aus der Zeitgeſchichte. Auf den erſten Blick ſcheint es ſonderbar, daß ſich jene Kunſtweiſe in das Gehege der hiſtoriſchen Malerei wagt, deren ſtiller Widerſacher ſie doch im Grunde iſt. Allein ſie will auch nicht das jüngſte Kriegsleben in ſeiner tieferen geſchichtlichen Bedeutung faſſen, ſondern vornehmlich den Soldaten, ſeine Kämpfe, ſeinen Ruhm und ſeine Schickſale ſchildern. Mit welcher Liebe dieſen die Nation in ihrem Schooße hegt, wie ſie in ihm die Verkörperung ihrer edelſten Eigenſchaften findet und in Lied und Bild ihn zu verherrlichen nicht müde wird, das haben wir ſchon bei H. Vernet erfahren. Nun vollends gar, unter dem zweiten Kaiſerreiche, iſt er der erſte Mann im Lande; er iſt der Kitt, der den auf den Ruinen des Jahres 1848 mit raſender Eile aufgerichteten neuen Staatsbau zuſammenhält. Auch ſind die glorreichen Waffenthaten des Krimkrieges und des italieniſchen Feldzuges, welche „die große Nation“ eine Zeit lang an die Spitze Europa's geſtellt haben, doch ein ander Ding als die dünnen Lorbeeren des afrikaniſchen Krieges unter dem Bürgerkönig. Und endlich, iſt nicht auch das demokratiſche Element in ſeiner Art durch den „troupier“ vertreten? Er weiß, daß auf ihm die Zukunft des Staates ruht, er iſt alſo das Volk, welches die Geſchicke des Landes beſtimmt. Doch wie dem auch ſein mag, die Kunſt wenigſtens betrachtet ihn als den eigentlichen Helden des Tages, und was der Realismus in ihm darſtellt, iſt nichts Anderes, als die ruhmvolle Laufbahn des Mannes aus dem Volke — in Uniform.

Dennoch iſt die Gattung ſo reichlich nicht vertreten, als man glauben ſollte, und weder einen H. Vernet noch einen Charlet hat das zweite Kaiſerreich aufzuweiſen. Das mag zum Theil von der allgemeinen Stimmung kommen, die doch insgeheim dem Soldatenregiment nicht hold iſt, zum Theil auch vom Charakter der neueſten Kunſt, welche größere Aufgaben ſcheut. Doch ſicher nicht weniger von den Schwierigkeiten, welche ſich gerade neuerdings dem Schlachtenbild entgegenſtellen. Es ſind Schwierigkeiten, welche der realiſtiſche Sinn des Zeitalters ſelber verſchuldet. Weniger Spielraum als je läßt man nun der Phantaſie bei der Darſtellung von Weltbegebenheiten. Nicht nur die äußere Erſcheinung des einzelnen Menſchen

„blauen Montag“ (1859), in dem die Weiber ihre Männer aus der Dorfſchenke holen, fehlt es, bei der auch hier energiſchen Naturwahrheit der Darſtellung, doch zu ſehr an Humor ſowie an jener Idealität der Farbenſtimmung, die uns über das Abſtoßende der Typen wie des Vorgangs hinwegſetzen könnte; ſeine „Feuersbrunſt“ (1861) iſt durch die Zerſplitterung der Kompoſition bei guten Einzelheiten doch im Ganzen ohne Wirkung.

ſoll bis auf das Kleid herab genau nach der Natur ſein, womit ja auch der Realismus als Kunſt ganz einverſtanden iſt; ſondern der Kampf ſelber, das Terrain, auf dem er ſpielt, der Lauf der Ereigniſſe, die Entwickelung des Schlachtplans treu nach der Wirklichkeit geſchildert werden. Die Zeit will ſich nichts vormachen laſſen; ſie will ihre Thaten mit protokollariſcher Wahrheit beſchrieben ſehen. Wo aber die Proſa der hiſtoriſchen Genauigkeit beginnt, ebenda hört der Bereich des Künſtlers auf. Zumal bei Schlachten und zu allermeiſt bei modernen. Des Uebelſtandes, daß in dieſen Idee und Ausführung, Plan und That in zwei verſchiedene Kreiſe auseinanderfallen, iſt ſchon bei H. Vernet gedacht; der kommandirende Feldherr ſteht außerhalb des Kampfes und iſt überdies in den meiſten Fällen ſelber nur Werkzeug der politiſchen Macht. Zum Anderen aber kann der Maler, wenn er in den Grenzen der Kunſt bleiben will, die ganze Schlacht in ihren entſcheidenden Momenten gar nicht faſſen, denn der ſtrategiſche Verlauf und das Gegeneinander der operirenden Maſſen entzieht ſich der Anſchauung. Was er aber zu ſchildern vermag, die Bravour und die Waffenthaten einzelner Individuen, der Kampf kleinerer Korps, das ſind nur Epiſoden, iſt aber nicht die Schlacht. Geſchichtsgemälde im wahren Sinne des Wortes kann daher das moderne Schlachtenbild kaum ſein, ſo große Flächen es auch bedecken mag. Daher trifft es ſich nicht zufällig, daß es da, wo es ſich dazu erheben will, künſtleriſch genommen geringeren Werth hat als die anſpruchsloſe Darſtellung epiſodiſcher Kämpfe. In den letzteren iſt natürlich der Troupier die Hauptſache, und dieſe nimmt ſich der Realismus zum Vorwurf. Auf ſeiner Seite ſind daher auf dieſem Gebiete die tüchtigſten und wirkſamſten Leiſtungen.

Vor Allen hat ſich auf dieſem Felde Auguſte Pils (geb. 1813) hervorgethan. Realiſtiſch war von vornherein ſeine Anſchauung und ſie blieb es auch ungeachtet ſeiner Lehrzeit in Picot's Atelier. Die Gegenſtände aber, die er zuerſt mit Beifall behandelte, gehörten einer ganz anderen Gattung an. Es waren Scenen aus dem Leben der niederen Stände mit einem frommen Anflug: der Tod einer barmherzigen Schweſter (1851), deren Bett Geneſende und Arme umſtehen nebſt einer noch jugendlichen Schweſter, welche die Dahingeſchiedene mit ſtillem Sinnen betrachtet; dann „das Gebet im Krankenhaus“ (1853), das eine Anzahl armer leidender Kinder, um eine Nonne gruppirt, vor dem Altar verrichtet. Dieſe Bilder wurden beachtet ihrer natürlichen Darſtellung halber; es ſpricht aus ihnen ein feiner und einfacher Beobachtungsſinn, womit ſich eine geſchickte und kräftige Hand

verbindet. Auch ist der Ausdruck nicht in's Empfindsame getrieben; eine schlichte Stimmung, die in einem maßvollen Kolorit ihren Widerklang findet, breitet sich über diese kleine Wirklichkeit und mildert den krankhaften Zug, der ihr beigemischt ist. Kräftiger und entschiedener trat das Talent des Künstlers an den Tag, als er sich, angeregt durch den Krimkrieg und von der Regierung mit Aufträgen bedacht, dem Soldatenbild zuwendete. Daß er sich für die Gattung wol eignete, hatten seine „militärischen Kostüme" in Aquarell bewiesen. Wie er das Kriegsleben auffaßte, zeigte sein „Laufgraben vor Sebastopol" (1855) an: einige Zuaven bei dem mühseligen Belagerungswerk, nicht Uniformen mit beliebigen Geberden, sondern Menschen, die ernstlich an ihrem Geschäfte sind und, wie sie dabei empfinden und sich geben, in ihrer Erscheinung lebensvoll ausprägen.

In den Salon von 1857 brachte er dann ein größeres Bild, das ihm zum vollen Erfolg verhalf: „die Ausschiffung der Truppen in der Krim" (in der Galerie von Versailles). Eine Batterie ist im Mittelgrunde eben an's Land gebracht; im Vordergrunde rasten Jäger von ihren Strapazen, und die historische Bedeutung des Momentes ist wenigstens angedeutet durch die Gruppe von Generälen, welche den Marschall St. Arnaud umgeben. An dieses Bild schloß sich 1859 das bedeutendste Werk des Künstlers: „Die Schlacht an der Alma" (lebensgroße Figuren; in Versailles). Der Tag war für die Franzosen gewonnen durch die rechtzeitige Besetzung einer Anhöhe mit Artillerie: das Bild gibt den Moment wieder, da Artilleristen und Turko's die Kanonen den steilen Abhang hinaufschieben, während der General Bosquet, inmitten seiner Zuaven die Furth neben der Anhöhe passirend, Befehle gibt und im Hintergrunde die Schlacht mit den kämpfenden Massen tobt. Ein eigentliches Schlachtengemälde ist auch dies nicht. Auch hier findet sich im Grunde nur die Verherrlichung des Troupiers, und daß der Augenblick bedeutsam, gerade jener entscheidende gewesen, läßt sich aus den Gesichtern und Gestalten nicht herauslesen. Doch läßt das frische muthig vordrängende Leben, das in den Figuren energisch ausgedrückt ist, das Stramme und Angestrengte der Bewegungen wol empfinden, daß es nun einen folgenschweren Kampf gilt. Darin liegt zugleich der Werth dieses wie des ersten Bildes: in dem natürlichen Leben der Gestalten und ihrer Bewegung. Man sieht wie der Maler dem menschlichen Körper in jeder Lage und Stellung das treue Gepräge der kräftig aufgeregten Natur zu geben, wie er den Typus des französischen Soldaten zu treffen und doch auch das Individuelle hervorzu-

heben weiß. Dazu kommt die Kraft des Kolorits, das zwar keinen selbständigen Reiz hat, aber die Lokalfarbe satt und voll, bisweilen nur zu stark, ausspricht, mit der klaren Luft und Helle des Tages umgibt und einfach zusammenstimmt. Der Vortrag hat etwas Rauhes, Gestoßenes, Brüskes in den fett hingesetzten Tönen, wie das öfters die Weise der Realisten mit sich bringt, trägt aber doch, nimmt man den gehörigen Abstand, zur Frische des Eindrucks bei. — Auch in seinen Kirchenmalereien, deren schon im vierten Buche (S. 368) gedacht ist, geht der Künstler auf natürliche Energie der Erscheinung aus; doch gelingt es ihm bisweilen, eine gewisse Stimmung auszudrücken und in diesen Fällen bringt er es, trotz der flüchtigen Behandlung, zu einer Wirkung.

Pils gegenüber steht, mit deutlichem Anspruch auf eine in tieferem Sinn historische Darstellung, Adolphe Yvon, ein Schüler von Paul Delaroche (geb. 1817). Er hat nur wenig von der realistischen Anschauung angenommen und hält sich mehr an die vermittelnde Weise seines Lehrers, wobei es ihm viel um regelrechte Komposition „im großen Stile" zu thun ist. Die Bilder, mit denen er sich zuerst bekannt machte, waren der russischen Geschichte und dem russischen Leben entnommen; so z. B. seine Schlacht von Koulikowo (1378 zwischen Russen und Mongolen) mit viel Kampfgetümmel und einem akademischen Helden in der Mitte. Bald indessen machte er sich an nationale Stoffe und wußte sich mit einem sorgfältig und gewandt ausgeführten Bilde, das den ersten Konsul vom St. Bernhard herabreitend darstellte, bei dem herrschenden System einen Stein in's Brett zu setzen. 1855 erregte dann sein großes Gemälde „Marschall Ney deckt im russischen Feldzuge die Nachhut der Armee" (im Museum von Versailles) einiges Aufsehen. Nun kam er bei der Regierung vollends in Gunst und erhielt den Auftrag die neuesten Heldenthaten der Armee für das Museum von Versailles zu schildern. Er machte an Ort und Stelle mitten im Lager und immer gleich nach den Kämpfen seine Studien, ebenso wie sein Vorgänger Vernet bemüht, auch die Terrainbildung, den äußeren Verlauf der Dinge, die Betheiligung der verschiedenen Truppenkörper so treu wie möglich wiederzugeben, ohne deshalb auf eine abrundende Darstellung zu verzichten. Darnach entstanden drei Gemälde, welche zu den größten des Museums von Versailles gehören und die Erstürmung des Malakoff in ihren verschiedenen Momenten schildern. In der „Courtine" (1859) wird der verwundete General Bosquet, von Soldaten und Offizieren begleitet, eben fortgetragen, während die Truppen durch die Laufgräben zur

letzten Entscheidung heranrücken. In der „Kehle des Malakoff“ platzen die Massen aufeinander in wildem Handgemenge, während ringsumliegende Todte und Verwundete die Gräuel des Kriegs verkünden (Salon von 1859). Darauf „die Einnahme des Thurmes“ (Salon von 1857), da eben die Truppen, die Zuaven voran, eingedrungen sind und die Höhe besetzen: zu oberst der junge Kaporal Lihaut mit der Fahne, etwas weiter rechts Mac-Mahon mit seinen Offizieren, im Vordergrund der letzte mörderische Kampf mit den Russen. Jedes der Bilder enthält eine Menge von Episoden, die der Maler, so gut es eben ging, zu einem Ganzen verband; die Bravour der Einzelnen, das Getümmel des Kampfes sind auch hier der eigentliche Gegenstand. Immerhin ist das Geschick anzuerkennen, womit Yvon die Unruhe, die Bewegung und Hitze des Gefechts von Mann zu Mann versinnlicht hat. Im Ganzen sind die Figuren lebendig, wenn auch manches matt, anderes übertrieben ist; die Gruppirung ist nicht allzu verworren und läßt sich bei einiger Anstrengung überschauen. Die Energie und Sicherheit der Bewegung, die Pils in seine Figuren zu bringen weiß, ist hier freilich kaum bei einer zu finden. Schlimm ist das Kolorit, das die Wirkung nur abschwächt, bald bunt — wie namentlich in der „Courtine“ — bald grau und matt, indem einförmig ein abdämpfender Ton über die ganze Leinwand gezogen ist. Was übrigens der Maler anstrebte, eine in sich abgeschlossene Komposition, hat er nicht erreichen können. Gerade was malerisch war, die wildanstürmende Tapferkeit der vielen Einzelnen, der Triumph des Troupiers, führte die Zersplitterung herbei und ließ die wol abgewogene Gruppirung um einen Mittelpunkt nicht zu.

Noch weniger glücklich war der Künstler in seinen Schilderungen des italienischen Krieges, insbesondere der „Schlacht von Solferino“ (Salon 1861; ebenfalls in Versailles). Der Kaiser auf einem Hügel, von seinem Generalstabe umgeben, ertheilt eben dem General Camou den Befehl sich der Position von Solferino zu bemächtigen. Er trifft also die entscheidende Anordnung; aber in dem ruhigen Fingerzeig, dem Zusehen der Anwesenden — gleichgültiger Portraitköpfe — und dem heransprengenden die Mütze abnehmenden General kann sich die bedeutungsvolle Spitze des Momentes nicht aussprechen, auch einige umherliegende Leichname und fernes Getümmel den Mangel an Bewegung nicht ersetzen. Zudem fällt hier die glatte körperlose und durchsichtige Behandlungsweise, die dem Maler eigen ist, ärger als je in's Auge. Die Formen sind diesmal wie geschniegelt, die einförmige Ruhe aller Gesichter gibt ihnen das Ansehen

von Larven, ſelbſt in den Portraitköpfen iſt kein Leben. Wie die Farbe in einem hellbräunlichen Alles abflachenden Tone ihren Charakter verloren hat, ſo iſt alle Individualität in einer langweiligen Allgemeinheit untergegangen. Beſſer iſt wieder und in der Art der Malakoffbilder die Einnahme von Magenta (1863; in Verſailles); auch hier kam mehr Schwung in die Hand des Künſtlers durch den bewegteren Vorwurf.

Man ſieht: weder bei Pils noch bei Yvon kann von einer wirklich hiſtoriſchen Kunſt die Rede ſein. Alle jene Gemälde ſind genauer betrachtet nur große Genrebilder oder Zuſammenſtellungen von Portraits in mehr oder minder maleriſcher Umgebung. Von den eigentlichen Schlachtenſcenen aber ſind diejenigen von Pils ſchon deshalb vorzuziehen, weil ſie die Vorbereitungen, den angeſpannten Moment vor der furchtbaren Entſcheidung, der die Phantaſie in Schwingung verſetzt, ſchildern, während Yvon das blutige Gemetzel, das ein Kennzeichen der heutigen Kriege iſt, in den Vordergrund ſchiebt und mit dieſen Gräueln den Blick raſch abſtumpft. Die vernichtende Wirkung der Geſchütze, welche in den Kämpfen der Gegenwart mehr den Ausſchlag gibt als die perſönliche Tapferkeit der Einzelnen und ſofort den Boden mit Leichen beſäet, iſt nun ebenfalls ein Hinderniß für die maleriſche Darſtellung des Krieges.

Die übrigen Schlachtenmaler begnügen ſich faſt durchweg, auch wenn ſie ihre Figuren lebensgroß halten, mit genrehafter Schilderung von Epiſoden. Alle ſuchen in mehr oder minder realiſtiſcher Weiſe den Charakter des Troupier, das Momentane der Bewegungen, ſowie im Kolorit das Körperhafte des Naturlebens wiederzugeben. Frank und lebendig, mit frappanter Wahrheit vergegenwärtigt namentlich Edouard Armand-Dumaresq die Natur des Soldaten im Felde, wie ſie unmittelbar ſich gibt. In ſeiner „Epiſode der Schlacht von Solferino" lauern auf einer Anhöhe eine Anzahl Jäger mit ihrem Lieutenant, bäuchlings auf den Boden liegend und dem Beſchauer ihre Füße zukehrend, auf eine Artilleriekolonne, die eben flüchtend aus dem Hintergrunde einem Hohlweg zujagt (lebensgroße Figuren). Hier iſt allen hergebrachten Regeln der Kompoſition vor den Kopf geſtoßen; aber lebendig, wie zum Greifen iſt die Scene wiedergegeben, energiſch in der Zeichnung, ſatt, glanzlos und kräftig, freilich auch ſchwer und erdig im Kolorit. Andere Werke des Künſtlers — Chaſſeurs d'Afrique, die ein öſterreichiſches Carré ſprengen, der Tod des Generals Bizot in einem Laufgraben vor Sebaſtopol u. ſ. f. — kommen jenem nicht gleich. — Alfred Rigo weiß in ſeinen ausgedehnten Schlachtenbildern (Figuren

in kleinerem Maßſtab), namentlich in dem von Solferino (Salon von 1866), die ferm und herzhaft dreinhauenden Geſtalten vom Grunde ſicher abzuheben. Doch iſt die Gruppirung verworren und knäuelhaft, es fehlt den Kompoſitionen an Ruhe und Ueberſichtlichkeit. — Alphonſe de Neuville ſucht in ſeine Schlachtenſcenen (Epiſode von Mangenta, 1864) das Feuer und den Tumult eines heftig entbrannten Kampfes zu bringen; aber es iſt die Unruhe auch auf Zeichnung und Kolorit übergegangen. — Mit mehr Talent beherrſcht Louis Devilly ſeinen Stoff, deſſen Stimmung er auch in der Färbung — mit Reminiſcenzen an Delacroix — und nicht ohne Glück auszudrücken ſtrebt. Dadurch haben ſein Bivouak von 1812 — eine Gruppe todtbingeſtreckter Soldaten auf dem Schneefeld — und ſeine Jäger, die in einer Schlucht eingeſchloſſen ſich gegen andrängende Kabylen mit dem letzten Muth der Verzweiflung wehren (1859), eine gewiſſe Wirkung. — Auch Louis Charpentier verſteht ſich — im kleineren Maßſtabe des Genrebildes — auf das Getümmel und die heftigen Bewegungen des Kampfes, doch iſt ſeine Farbe trocken und kraftlos (Schlacht an der Tſchernaya; die kaiſerliche Garde bei Magenta). — Mehr in der Weiſe ſeines Lehrers, H. Vernet's, bewegt ſich Alfred Couverchel (Schlacht von Magenta, 1861), und nicht ohne Gewandtheit, kann aber von einem grellen und bunten Kolorit nicht loskommen. — An H. Vernet erinnert auch Louis Janet-Lange, der mit eleganter Hand bald Soldatenſcenen, bald den Kaiſer mit ſeinem Generalſtab zu Solferino, ein ander Mal als Retter in der Noth bei den Lyoner Ueberſchwemmten zu ſchildern weiß. In dieſer Weiſe iſt er auch für Zeitſchriften als Zeichner thätig.

Ein weit tieferes Talent, als die letzt Genannten, die doch im Grunde eine künſtleriſche Bedeutung nicht haben, und von eigenthümlichem Schlage iſt Alexandre Protais. Er ſucht nicht den Soldaten in der Schlacht ſelber auf, wo er als werthloſe Nummer in der Maſſe verſchwindet; ſondern in den Situationen vor und nach dem Kampfe, wo das Individuum zu ſeinem Rechte kommt und die allgemein menſchliche Natur zu dem Ernſt und den Aufgaben des Berufes in ein ergreifendes Verhältniß tritt. Durchaus realiſtiſch iſt auch ſeine Anſchauung. Auch er malte zuerſt nur Schlachtepiſoden, ſo 1857 eine Schlacht von Inkermann, die nichts weiter als ein chaotiſches Getümmel war. Beſonderer Art iſt ſchon ſein „Angriff auf den grünen Hügel" bei Sebaſtopol vom Jahre 1859: zwei Kolonnen gegen die Redoute anlaufender Soldaten, deren Bewegung treu und kräftig nach der Natur wiedergegeben iſt, ohne daß ſonſt das Bild irgend etwas ausdrückte

oder sagen wollte. 1861 trat er dann in die eigentlich sittenbildliche Darstellung ein, in der er sich bald auszeichnete. In den Salon jenes Jahres brachte er unter anderen Bildern einen Trupp Soldaten auf dem Marsche während des italienischen Feldzuges. Die Dämmerung eines Sommerabends liegt auf der Straße, von deren Staub fast eingehüllt still und müde die Soldaten daherkommen. Ihre Bewegung ist von überzeugender Wahrheit; der Ausdruck ihrer Köpfe und ihre Haltung im dunklen Tone der einbrechenden Nacht läßt den Beschauer deutlich empfinden, welch schweres Tagewerk hinter ihnen liegt, sowie das ungewisse Schicksal das ihrer noch warten mag. Doch erst der Salon von 1863 lieferte ein volles Zeugniß seines Talentes in zwei Gemälden, die Gegenstücke bildeten: „der Morgen vor dem Angriff" und „der Abend nach dem Kampfe".*) Das erstere gibt den Moment, da in der ersten Frühe eines frischen klaren Morgens eine Gruppe Jäger, schweigsam und in gespannter Erwartung um ihren Kommandanten gedrängt, das Zeichen zum Angriff erwartet; dieser von seinem Pferde in die Ferne spähend hält mit rückwärts gewendetem Arme die Hornisten noch zurück die eben ansetzen. Höchst einfach ist die Darstellung, die durchaus die unmittelbaren Züge des Lebens trägt; von der Stimmung des Momentes ganz durchdrungen die Geberden und Bewegungen, die innerhalb der für Alle gleichen Situation doch mannigfaltig und individuell sind, namentlich die Köpfe ausdrucksvoll. Alles wirkt so zusammen den Beschauer in den Vorgang zu versetzen, unwillkürlich durchlebt er die Empfindungen, welche diese kräftig von der klaren Luft sich abhebenden Gestalten zu bewegen scheinen. Das andere Bild, der Abend nach dem Kampfe, schildert in den rastenden Soldaten, welche die deutlichen Spuren des heißen Tages an sich tragen, die stille Freude des Sieges, aber gedämpft und mit einem wehmüthigen Zuge durch die schmerzliche Einnerung an die gefallenen Kameraden und die Gräuel des Krieges. Hier hat doch der Ausdruck zu wenig von der Härte und Festigkeit der Soldatennatur und legt in die sonst kernigen Gestalten eine Feinheit der Empfindung, eine ahnungsvolle Tiefe, die ihnen nicht ganz natürlich steht. Das ist auch der Fall mit den Bildern des Salons von 1865, von denen das eine das Begräbniß eines Soldaten darstellt, den zwei Kameraden in die Erde senken, das andere Mal „die Rückkehr in's Lager", wieder nach dem Kampfe.**)

*) Nach den Originalen photographirt von Bingham. Gestochen von Tesselin in Schabmanier.

**) Ebenfalls photographirt.

Die Sieger, welche erschöpft und schweren Schrittes, in aufgelöster Reihe, über staubiges Feld dem Beschauer entgegenkommen, scheinen mehr von der Empfindung ihres blutigen Berufs gedrückt, als vom Bewußtsein des Sieges gehoben. Protais schildert gerne das Kriegshandwerk von seiner dunklen Seite — 1866 noch einen verwundeten Soldaten, einsam und verlassen in einem Graben, mit schmerzlich brechenden Augen — wenn er auch dann und wann harmlose Scenen, Bivouaks und Zuavenlager zu Vorwürfen nimmt. Sehr energisch ist immer die Ausführung, nur das Kolorit in den voll ausgesprochenen meistens tiefen Lokalfarben, die jeden Reiz verschmähen, bisweilen schwer und allzu stofflich. Die ansprechende Wirkung dieser Bilder, die den Künstler rasch zu Ruf gebracht haben, besteht — um es zusammenzufassen — in der unverholenen Natürlichkeit der Darstellung, mit der sich der Ausdruck tieferer Stimmung und die fein erfaßte Mannigfaltigkeit individuellen Lebens glücklich verbindet. — Von geringer Bedeutung ist, was sonst im eigentlichen Genrebilde des Soldatenlebens die neueste Zeit gebracht hat. Dahin gehören die mehr komischen Scenen, worin Jean Pezous den Troupier im Lager, im Quartier, bei Tänzen und Festen gemischt mit den kleinen bürgerlichen Ständen, schildert. Die heiteren Bildchen, mit leichter flüchtiger Hand gemalt, klar im Ton, frisch und derb in der Bewegung, sind im Grunde nur Späße und ohne künstlerischen Werth. —

Drittes Kapitel.

Die Genremalerei.

Die Ausbildung und fortschreitende Ausbreitung der Genremalerei ist ein besonderer Charakterzug der neuesten Kunst. Doch geht sie natürlich in ihren Anfängen und dem ersten Abschnitt ihrer Entwickelung weiter zurück. Schon das dritte Buch hat gezeigt, wie sie, von der klassischen Kunstperiode bei Seite gedrängt, unter der Restauration in den Kreis der modernen französischen Kunst eintrat, dann während der Juliregierung unter dem Einfluß der romantischen Anschauung rasch an Raum und Ansehen gewann. Aber nicht bloß diese, auch jene vermittelnde Richtung, welche ich als die historische bezeichnet habe, trieb verschiedene neue Zweige des Sittenbildes hervor. Alle die Gattungen, welche unmittelbar unter diese beiden Kunstweisen und in die von ihnen beherrschten Zeiten fallen, haben wir früher schon gehörigen Orts betrachtet. Hier dagegen haben wir es mit der gesammten Genremalerei zu thun, soweit sie einen selbständigen Lauf genommen und mit der sittenbildlichen Schilderung des Lebens im eigentlichen Sinne des Wortes sich befaßt. Auch diese ist schon unter der Juliregierung hervorgetreten, aber erst unter dem Kaiserreich zu ihrer Blüte und neben der historischen Malerei zur Herrschaft gelangt, wie denn ihre namhaftesten Meister ausschließlich den beiden letzten Jahrzehnten angehören.

Worauf schon das erste Buch hindeutete, die kleine Welt des Sittenbildes bricht nun in ihrer ganzen Weite und Mannigfaltigkeit in die Kunst ein. Getränkt und getrieben von dem universalen Geiste des Jahrhunderts hat sich die Genremalerei auf das ganze menschliche Leben eingelassen: sowol wie es vor dem inneren Auge der Forschung in der Vergangenheit, als vor den äußeren Blicken in der Gegenwart sich abspielt, wie es bald in der nächsten Heimath, bald in den entlegensten Fernen dem die Welt rastlos durcheilenden Sinn seine wechselnde Gestalt, seinen farbigen Schein

offenbart. Dieſe Kunſt iſt vor Allem durchdrungen von der weltbürgerlichen Stimmung des Zeitalters, welche jede Epoche und jede Nationalität in ihrer Eigenthümlichkeit zu begreifen ſucht. Wie ſie dergeſtalt von jeder Beſchränkung auf einen beſtimmten Inhalt ſich losgeſagt hat, ſo will ſie andererſeits von keiner beſonderen Kunſtweiſe ſich beherrſchen laſſen. Sie verwerthet frei die Ergebniſſe der Romantiker wie der Idealiſten und der hiſtoriſchen Richtung, je nach den Neigungen des Künſtlers und nach den Bedingungen des Stoffes. Sie fühlt ſich als der glückliche Erbe fleißiger Vorfahren, die den Beſitzſtand der modernen Kunſt gegründet und reichlich vermehrt haben, und weiß dieſe Schätze in freilich mehr oder minder leichtfertiger Weiſe, wie das die Art der Nachkommen iſt, wol zu gebrauchen. Was ſie ſelber Neues hinzubringt oder doch weiter ausbildet, iſt die realiſtiſche Anſchauung, dann der Reiz des maleriſchen Vortrags. Sie iſt in letzterer Beziehung wie der Weltmann, der in der Art, wie er ſein Vermögen verlebt, den flüſſigen und leichtlebigen Sinn bekundet. Auch das hat ſie mit dem Letzteren gemein, daß ſie um große Ideen und Aufgaben ſich wenig kümmert und für ihr Thun kaum eine andere Richtſchnur anerkennt als die individuelle Neigung und den Beifall der Geſellſchaft. Und dieſer wird ihr in reichem Maße zu Theil. Womit man ſchon unter der Julirегierung begonnen, nämlich die reich ausgeſtatteten aber im Raume beſchränkten Wohnungen mit Kabinetsbildern zu ſchmücken, das wird nun mit dem zunehmenden Luxus immer mehr Brauch und leiſtet ſeinerſeits der auf das Kleine gerichteten Kunſt allen Vorſchub.

So ergänzt dieſe die Malerei des zweiten Kaiſerreichs zum vollſtändigen Ausdruck der Intereſſen und Bedürfniſſe, welche das Zeitalter bewegen. Zugleich bildet ſie den üppigen, weit ſich verzweigenden aber kleineren Nachwuchs, den der alternde Stamm der Kunſt noch treibt, wenn ſeine Hauptäſte ſchon abgeſtorben ſind. Wie im Weſen der neueſten Zeit, ſo iſt es auch im Charakter einer ſolchen Kunſt begründet, daß ſie alle Stoffe und alle Formen in ſich aufnimmt und verarbeitet, ohne ſie zu einem neuen großen Ergebniß zuſammenzufaſſen; ſondern, indem es ihr vor Allem um den naturwahren und maleriſchen Schein der Dinge zu thun iſt, zerſplittert ſie ſich je nach den Gegenſtänden in eine Mannigfaltigkeit der Gattungen, deren jede durch eine beſondere Künſtlergruppe vertreten iſt. Dieſe Genremaler ſind in mehr als in einer Hinſicht gleich den Diadochen, welche die Herrſchaft Alexanders nicht nur unter ſich getheilt, ſondern auch in kleinere ſelbſtändige Reiche zerſplittert haben und trotz aller Mittel und Fähigkeiten

zu einem größeren Ganzen oder zu neuen lebensvollen Staatenbildungen es nicht mehr bringen können. Daß ſie gegen die Bedeutſamkeit des Inhalts ſich mehr oder minder gleichgültig verhalten und doch an beſtimmte Stoffkreiſe gebunden bleiben, ſo daß unſere Betrachtung nach dieſen ſie unterſcheiden wird, iſt kein Widerſpruch. Denn die maleriſche Erſcheinung, welche ſie wollen, iſt eine ſolche, die zugleich treues Abbild der Wirklichkeit iſt. Von keiner eigenthümlichen Anſchauung, keinem tieferen Verhältniß zur Stoffwelt nach beſtimmten Richtungen hingetrieben, nehmen ſie einfach von dem weiten Kreis der Gegenſtände jeder einen Ausſchnitt in Beſitz.

1.

Das geſchichtliche Sittenbild.

A. Die Schilderung der maleriſchen Vergangenheit.

Nach dem Vorgange der Romantiker, namentlich Robert-Fleury's, und Delaroche's andererſeits findet auch die neueſte Kunſt in der Geſchichte noch dankbare Stoffe. Nur iſt ihr nicht an der Schilderung leidenſchaftlicher Momente oder tief eingehender Konflikte gelegen, ſondern vorab an dem maleriſchen Schein farbenvoller Zeiten, eigenthümlich ausgeprägter Kulturformen. Was dies geſchichtliche Sittenbild derſelben darſtellen will, ſind die Menſchen andrer Epochen in ihrer äußeren Weiſe, ihrer Haltung und Bewegung; dann die ſchimmernde Pracht der Stoffe und Geräthe, die ſtimmungsvolle Lokalfarbe, das charakteriſtiſche Ganze endlich der äußeren Lebensbedingungen, welche die heimiſche Welt des hiſtoriſchen Individuums ausmachen. Auch da wo der Künſtler geſchichtlich bedeutſame Perſonen vorführt, wo er es an einem geiſtigen Intereſſe, das ſie bewegt, nicht fehlen läßt, nimmt er doch immer Vorgänge, die ſie aus der behaglichen Beſchränkung des gewohnten Lebens nicht herausreißen. Natürlich treten mannigfaltige Arten auf. Voran das geſchichtliche Sittenbild im engeren Sinne: der letzte Nachklang der nun vorübergegangenen hiſtoriſchen Schule. Individuen, die in den Blättern der Geſchichte einen hervorragenden Rang einnehmen, aber in ſolchen Situationen, die auf die weltgeſchichtliche Entſcheidung nur entfernt und leiſe hindeuten, in ſtillen Momenten vor oder nach der Kataſtrophe, bald auch belauſcht in der Heimlichkeit ihres Privatdaſeins; andererſeits kleinere Begebenheiten und kleinere Helden, die in das allgemeine Schickſal nur als Vertreter der Maſſe, der Gattung

eingreifen. Zu den letzteren laſſen ſich auch die kunſtgeſchichtlichen Vorgänge zählen, die neuerdings von den Malern gern benutzt werden, da ihnen dieſe Stoffe näher liegen und in ihrer Phantaſie ſich leichter zu Bildern geſtalten. Dann endlich die Menſchen früherer Perioden, ohne geſchichtlichen Rang und Namen, in der Beſtimmtheit des alltäglichen Lebens: im ruhigen Genuß ihrer Exiſtenz, in friedlicher Beſchäftigung oder in beſchaulicher Stille, im Zuſammenhang der Familie, umgeben von den Geräthen der Zeit, auch wol im Weltverkehr und öffentlichen Leben.

An der Spitze jener erſteren Gattung ſteht Charles Comte (geb. 1815), Schüler Robert-Fleury's (vergl. S. 282). Er trat ſchon Ende der vierziger Jahre auf, zeigte ſich aber erſt auf der großen Ausſtellung von 1855 als Meiſter in ſeinem Fache. Es war namentlich das jetzt im Luxembourg befindliche Bild „Heinrich III. und der Herzog von Guiſe", worin ſich ſein volles und eigenthümliche Talent bekundete. Auf dem Wege, in der Kirche St. Sauveur gemeinſchaftlich das Abendmahl zu nehmen, treffen ſich die beiden Gegner, Jeder in Begleitung ſeines Gefolges, vor dem Schloſſe zu Blois, deſſen „große Treppe" Heinrich, das Gebetbuch in der Hand, eben herabgekommen iſt. Es war der Tag, der der Ermordung des Herzogs voranging. Vortrefflich iſt in der ſcheuen Haltung des zierlich gekleideten und geſchniegelten Königs ſein feiges und hinterhältiges Weſen ausgedrückt, und die drohenden Mienen der hinter ihm aus dem Schloſſe tretenden Edelleute laſſen wol ahnen, daß ſie gegen den ehrerbietig aber doch ſtolz grüßenden Herzog nichts Gutes im Schilde führen. Einfach und natürlich iſt die Anordnung der beiden Gruppen, wie es eine ſolche Begegnung mit ſich bringt; die Geſtalten in der Weiſe ihres Zeitalters lebendig charakteriſirt, eingelebt in ihr reiches Koſtüm, ſicher in ihrer Haltung, die durch den höfiſchen Anſtand ganz andere Empfindungen durchblicken läßt. Insbeſondere aber iſt maleriſch von guter Wirkung, wie die Figuren in ihren farbenreichen Gewändern von der eingeſchneiten und in graue Winterluft eingehüllten Architektur ſich abheben, wie hier die Lokalfarben kräftig ausgeſprochen und doch in dem grauen Ton des Ganzen zuſammengeſtimmt ſind. Fein und ſorgfältig iſt die Ausführung, ohne in's Kleinliche, Trockene zu fallen; nur könnten die Köpfe in der Charakteriſtik durchgebildeter und namentlich im Ton abgeſtufter ſein. Bemerkenswerth iſt noch das Seitenſtück zu dieſem Bilde: die Gefangennahme des Cardinals von Guiſe und des Erzbiſchofs von Lyon nach der Gefangennahme des Herzogs. Aehnlich wie dieſe lehnen ſich noch zwei Gemälde aus der nächſten Zeit

an hiſtoriſch wichtige Momente an: Karl IX. von ſeiner Mutter zum Beſchluß der Pariſer Bluthochzeit angetrieben (in der Galerie Fallou zu Berlin) und Jane Grey vor dem Tribunal der Biſchöfe, letzteres lebendig auch in den Köpfen und in der bewegteren Haltung der Figuren.

Harmloſer und von leichterem Gewicht des Inhalts ſind die Werke der folgenden Jahre. So der Beſuch Franz des Erſten und der Herzogin von Eſtampes im Atelier Benvenuto Cellini's, Heinrich III. mit ſeiner Schweſter Margarethe und Hofgefolge bei ſeinen Affen und Papageien, Katharina von Medicis Magie treibend, Richelieu in ſeinem Gemach am Kamin ſitzend und dem Spiel junger Kätzchen auf ſeinem Schooße zuſchauend, Beluſtigung Ludwigs XI. an einer Rattenjagd, die er durch kleine Rattenfänger anſtellen läßt, Karl V. läßt für die Herzogin von Eſtampes einen Ring in die von ihr dargebotene Schüſſel fallen, derſelbe, begleitet von anmuthigen Frauen beſichtigt nach ſeiner Abdankung noch einmal das Schloß von Gand, wo er erzogen worden (jene aus den Jahren 1857—63, letzteres im Salon von 1866) u. ſ. f. Was der Künſtler bei allen dieſen Motiven im Auge hatte, die maleriſche Erſcheinung vergangener Kulturformen, das hat er wol zu erreichen gewußt. Die archäologiſche Inſceneſetzung zeugt von viel Kenntniß, vermeidet aber das Uebermaß gelehrten Aufwandes und antiquariſchen Apparats; überzeugend iſt das ganze Gehaben und Gebahren der Perſonen nach dem eigenen Schnitt ihrer Zeit wiedergegeben und auch hierin, wie überhaupt in der Einfachheit der Bewegungen, mit künſtleriſchem Sinn das richtige Maß eingehalten. Selbſt tiefer geht bisweilen, wie im Richelieu, die Charakteriſtik der Individuen und läßt uns die Züge ihres innern Weſens ahnen. Dabei hängt ihnen das Koſtüm keineswegs, wie das bei den Figuren der modernen Genremalerei ſo häufig der Fall iſt, wie zuſammengeſuchte Theatergarderobe an, ſondern iſt ihr eigen eingewöhntes und gebrauchtes Kleid. Die Zeichnung iſt frei und lebendig, nur daß es den Köpfen bisweilen wieder an Beſtimmtheit fehlt; insbeſondere aber das Kolorit, ohne tief zu ſein, durch den Einklang voller Lokalfarben in einem hellen meiſtens blonden Ton von großem Reiz. Hierin, in der zarten Nüancirung und Harmonie der Tinten, deren eigener Charakter doch niemals abgeſchwächt iſt, hat Comte eine Meiſterſchaft erreicht, die ſein Lehrer nicht hatte. Daß er kunſtvoll ſolche Wirkungen zu ſteigern liebt, das zeigen mehrere ſeiner Gemälde, worin er ſeine Figuren auf farbige Gobelinhintergründe ſetzt und ſo die ſtärkere Harmonie auf der matteren ſpielen läßt.

Weniger glücklich iſt der Künſtler in zwei anderen Kompoſitionen, deren eine eigentlich nur einen Ausſpruch der Hauptperſon verſinnlichen will, was immer mißlich iſt, deren andere nur den Pomp einer großen Feierlichkeit darſtellt. Es iſt Margarethe von Schottland, welche den Troubadour Allain Chartier mit ihrem Gefolge ſchlafend im Kloſtergang antrifft und auf den Sängermund küßt (1859), und Johanna von Orleans bei der Salbung Karl's VII. (1861). In beiden fehlt es der Anordnung an Fluß und an Klarheit, auch iſt die Lichtwirkung zerſplittert und durch den Mangel des Helldunkels ohne Stimmung. Eines ſeiner intereſſanteſten Werke dagegen iſt Eleonore von Eſte, die ihren Sohn Heinrich von Guiſe, den ſpäteren „Balafré", ſchwören läßt, ſeinen Vater zu rächen (Salon von 1864, jetzt im Muſeum von Lyon). Vor der ſitzenden Mutter ſteht im erſten Jünglingsalter die ſchmächtige Geſtalt des Sohnes, beide in Trauerkleidern, mit den Köpfen in gleicher Richtung einem Bilde zugewendet, das die Ermordung des Vaters darſtellt. Mit einfach wahrer Geberde und entſchloſſenem Ausdruck deutet die noch ſchöne Frau auf das Gemälde, die andere Hand antreibend auf die Schulter des jungen Guiſe gelegt, der wie unwillkürlich das Schwert ergreift, das vor ihm auf dem Tiſche liegt. Der Vorgang ſtreift hart an das Pathos dramatiſcher Aufregung; aber durch die Wahrheit und Knappheit der Darſtellung vermeidet der Künſtler eben noch das Ueberſpannte und Theatraliſche. Sehr beachtenswerth iſt auch hier wieder die klare warme Harmonie des Tons, die der Künſtler trotz der dunkeln Lokalfarben zu erreichen wußte. — In der Kompoſition läßt Comte die klaſſiſchen Geſetze der Gruppirung abſichtlich unbeachtet, um den Vorgang ſo vor Augen zu führen, wie er ſich in Wirklichkeit, im Drange des Lebens zugetragen haben mag. In der Färbung dagegen ſpricht ſich vornehmlich die künſtleriſche, idealiſirende Kraft aus. Eines aber iſt ihm vor den meiſten Malern der Neuzeit eigen: die vollendete und doch freie Ausführung, die, wenn ſie auch den holländiſchen Meiſtern nicht gleichkommt, ſeinen Bildern doch einen beſonderen Werth verleiht.

Die übrigen Meiſter dieſer Gattung ſtehen hinter Comte zurück. Auch drängt ſich bei ihnen der bloß äußerliche Reiz des Koſtüms und Geräthes immer breiter hervor; ſelten iſt unter ihren Figuren eine charaktervolle Perſönlichkeit, meiſtens das innere Leben unter der Maſſe und Pracht der Stoffe verſchüttet. Von dieſen iſt wol der Belgier Conrad Hamman (geb. 1819), den die Franzoſen nicht mit Unrecht zu den Ihrigen zählen, der Tüchtigſte. Er ſucht noch nach intereſſanten Vorfällen und verſteht ſich

auf die maleriſche Charakteriſirung vergangener Epochen; in der Zeichnung iſt er ſchwächer als Comte, doch auch bemüht ſeine Geſtalten durch Beſtimmtheit der Form aus der reichen Umgebung herauszuheben, im Ausdruck ohne Tiefe und Energie, aber natürlich und einfach. Zu ſeinen beſſeren Werken gehören: Karl IX. verbirgt hinter den Vorhängen ſeines Bettes den Arzt Ambroiſe Paré vor ſeiner eintretenden Mutter (1851); Beſuch des Dogen Moncenigo mit Tizian bei Paul Veroneſe, eine Gelegenheit den Reichthum venetianiſchen Lebens zu entfalten (1853); Margarethe von Angoulême bei ihrem Bruder, dem gefangenen Franz I.; Ludwig XIII. und Maria von Medicis von Richelieu überraſcht, da ſie über ſeine Entfernung ſich berathen (bei 1861); Unterricht des jugendlichen Karl's V. durch Erasmus.*) — Joſeph Caraud ſchildert mit Vorliebe hiſtoriſche Anekdoten aus den Zeiten Ludwigs XIV. und XV., in den eleganten Koſtümen des Allongenperückenjahrhunderts und des Rokoko. So eine Vorſtellung der Athalie von Racine durch die Fräulein von St. Cyr vor Ludwig XIV. (1859); die Einkleidung der ſchönen de la Vallière im Karmeliterkloſter vor einem Kranz reichgekleideter Damen, nachdem ihre Liebſchaft mit dem „großen König" ausgeſpielt hatte;**) der Abbé Prevoſt lieſt bei einer Schauſpielerin, die bei ihrer Toilette ihre Freunde empfängt, ſeinen Roman vor; Ludwig XV. mit der Dubarry u. dergl. mehr. Oefters begnügt er ſich auch mit einfachen Geſellſchaftsſcenen aus dem 18. Jahrhundert. Er kennt wol deſſen Geräthe und Trachten und weiß ſeine zierliche farbenheitere Erſcheinungsweiſe zu treffen. Sein helles roſiges Kolorit, ſeine ſaubere Ausführung ſtimmen damit überein. Doch fehlt es ſeinen Geſtalten an Leben und namentlich ſeinen Köpfen an der Anmuth, die wir bei den Frauen jener Zeit erwarten. — Erneſt Hillemacher (geb. 1820) greift gern zu bedeutſamen Momenten aus dem Leben großer Dichter, Künſtler oder Erfinder (Pouſſin vor Ludwig XIII., Gutenberg in ſeiner Werkſtatt, James Watt in ſeiner Jugend). Doch behandelt er auch das Sittenleben des 19. Jahrhunderts, bald Andächtige um einen Beichtſtuhl in St. Peter zu Rom (im Luxembourg), bald eine Whiſtpartie im Familienkreiſe oder Billardſpieler im Kaffehauſe. In allen dieſen Bildern zeigt ſich eine geſchickte und ſichere Hand, aber auch nicht mehr; ſie ſuchen mehr durch ein ſtoffliches Intereſſe zu reizen als durch ächt maleriſche Behandlung. — Edmond Leman gibt ſich namentlich mit dem 17. Jahrhundert ab und bewährt in ſeinen Bildern

*) u. **) Beide nach den Originalen photographirt von Bingham.

eine genaue Kenntniß ſeines äußeren Charakters, den er auch den Figuren mitzutheilen verſteht. Sein Kolorit iſt bunt und glänzend, die Ausführung allzu zierlich und porzellanhaft. — Außer dieſen zählen noch hierher Antoine Laboucheère (Vorfälle aus dem Reformationszeitalter), Edouard Moyſe, der auch kirchliche Gebräuche genrehaft ſchildert, und Alexandre Crauk; die beiden Letzteren entnehmen ihre Stoffe wol auch dem 19. Jahrhundert. — Zwei ernſtere Talente als die Genannten ſind Eugène Appert, ein Schüler von Ingres (der verjagte Pabſt Alexander III. wird als Bettler verkleidet von Mönchen aufgenommen, im Luxembourg) und Jules Dauban. Beide haben neuerdings auch mit einfach gehaltenen religiöſen Malereien Beifall gefunden.

Schon in der Mehrzahl dieſer Künſtler zeigt ſich, wie das hiſtoriſche Genre in eine Schilderung der Lebensweiſe, der Sitten und Trachten der verſchiedenen Zeitalter übergeht. Der Beſchauer ſoll ſehen, wie behaglich ſich der Maler in vergangenen Perioden einzuleben weiß, aber auch, was des Lebens Brauch in dieſer und jener Zeit geweſen iſt, wie heiter und maleriſch ſich die eine und andere in ihrer eigenthümlichen Beſtimmtheit anließ. Auch treten Maler auf, die geradezu dieſe harmloſe Seite der Vergangenheit auch wo ſie hiſtoriſche Perſonen vorführen, zum Gegenſtand der Darſtellung machen. Einer der Begabteſten unter dieſen iſt Hégeſippe Vetter (1816), dem es meiſtens gelingt den Charakter der Zeit ſowie die immer einfachen und anſchaulichen Zuſtände ſeiner Perſonen fein und ſtimmungsvoll wiederzugeben. So ſchon 1851 in einem Rabelais, der ſich behaglich vor einer ſonnenbeſchienenen Mauer ſeinen Träumen überläßt und in „Molière bei ſeinem Barbier“.*) Ein gutes figurenreiches Bild brachte dann die Ausſtellung von 1855; „le Quart d'heure de Rabelais“: dieſer wird in einer Schenke feſtgenommen, nachdem er den Leuten vorgemacht — um als Gefangener koſtenfrei nach Paris zu kommen —, daß er für den König ein eigen Gift bereitet hätte. Die Scene iſt lebendig, die verſchiedenen Geſtalten in Ausdruck und Bewegung recht ergötzlich. Seine einzelne Herren und Damen aus älteren Zeiten in der Stille des alltäglichen Daſeins, nach der Manier der Holländer, ſind weniger glücklich; hier fehlt zu fühlbar das Leben aus erſter Hand, auch hat das Kolorit in dieſen Bildern eine gewiſſe Härte und Schärfe. Dagegen haben ſeine neueſten Bilder einen nicht unverdienten Erfolg gefunden: Bernhard Paliſſy vor

*) Geſt. von Pichard.

seinem Schmelzofen in der Werkstatt (1861; um den fabelhaften Preis von 25,000 Fr. gekauft), auch koloristisch wirksam durch den Alles umfließenden warmen Ton; Molière beim Frühstück mit Ludwig XIV., wobei die Höflinge nicht ohne Humor, wie wenn sie für den Dichter Lustspielfiguren abgeben sollten, charakterisirt sind (1864); endlich noch eine wirklich geistreich und mit feiner komischer Auffassung wiedergegebene Scene aus Molière's „les Précieuses ridicules": Mascarille stellt Jodelet der Cathos und der Madelon vor. Im Ganzen ist es mißlich, wenn der Maler dramatische Scenen wiedergeben will, die rein auf der Erfindung des Dichters beruhen, da sie ohne den erklärenden Zusammenhang meist interesselos, ohne selbständigen Gehalt sind und doch die Phantasie des Beschauers wie mit einem Räthsel reizen. Doch hat es Vetter verstanden, jenem Vorgang gleichsam eine allgemeine Wendung zu geben, ihn ins Malerische, Anschauliche umzusetzen. Jene Personen tragen das treue Gepräge der würdevollen ceremoniösen Zeit Ludwig's XIV.; nur ist im Kolorit noch Etwas von jener Schärfe und trockenen Helligkeit. — Neuerdings hat sich noch Louis Roux (geb. 1815), Schüler von Delaroche, auf diesem Felde hervorgethan. Seine Bilder aus dem Leben großer Künstler — Palissy vor Mönchen und Gelehrten Geologie lehrend, Claude Lorrain auf dem römischen Forum, Rembrandt's Atelier*) — sind einfach in der Auffassung und mit Geschick ausgeführt. Von größerem Werth aber ist sein „Hosiannagesang", von Chorknaben vor Zuhörern im Renaissancekostüm vortragen (1859), durch den ansprechenden Ernst der malerischen Stimmung. — Zu erwähnen ist hier noch aus der jüngsten Zeit Lechevalier Chevignard, der seinen Figuren aus dem 16. Jahrhundert gern eine alterthümelnde Erscheinung gibt.

Endlich ist das häusliche sowie das gesellschaftliche Leben früherer Zeiten rein genrehaft, ohne jeden historischen Hintergrund, das einfache Leben der Gattung, von einer Anzahl Maler behandelt worden. Einige derselben halten sich dabei geradezu an das Vorbild der Holländer, der Gerard Dow, Mieris und Metzü und entnehmen daher ihre Stoffe dem 17. Jahrhundert; so namentlich Georges Brillouin, dessen kleinere Figuren zwar trocken aber nicht ohne Anmuth und fleißig ausgeführt sind, und der schwächere Henri Dubasty. In solchen Darstellungen wird natürlich der Mangel an innerem Leben, den die künstliche Rückversetzung

*) Gest. von Martinet in schwarzer Manier.

in die kleine Wirklichkeit verfloſſener Tage mit ſich bringt, beſonders fühlbar. Denn hier iſt keine Handlung, keine Perſönlichkeit, die dem Künſtler wie dem Beſchauer ein tieferes Intereſſe einflößte. Die bloße Gewöhnung aber, die Sitte eines Zeitalters iſt im Bilde nur dann von wahrem Reiz, wenn in den Geſtalten die Kraft und Fülle des inneren Lebensgrundes zu Tage tritt, und das kann der Künſtler, der fremde Zeiten durch das Auge ihrer Maler zu ſehen ſich anſtrengt, nimmer zu Wege bringen. — Glücklicher ſind die Franzoſen in der Darſtellung der Rokokoperiode. Schon öfters war von der inneren Verwandtſchaft die Rede, welche der Gegenwart jene Zeit des Puders und des feinen Lebensgenuſſes in ſo anziehendem Lichte erſcheinen läßt. Daher wiſſen ſich auch die Maler von heutzutage in dieſe kokette Welt, in dieſes Daſein voll Lächeln, Spiel und Luſt wol hineinzufühlen. Schon ein paar ältere Maler, Alphonſe Roehn (1800—1864) und Jules Duval le Camus (geb. 1817) — deren Vätern wir unter der Reſtauration begegnet ſind — haben es mit der Wiederbelebung jener leichtfertigen Welt verſucht; doch ihren pedantiſchen Händen, ihrer harten und ungelenken Darſtellungsweiſe, ihrem glatten kühlen Vortrage wollte ſich dieſes leichte und anmuthige Spiel nicht fügen.

Weit beſſer verſtehen ſich darauf die jüngeren Meiſter, vor Allen Henri Baron (geb. 1817), Schüler von Gigoux. Zwar bindet ſich dieſer keineswegs an das 18. Jahrhundert. Seit den heiteren Tagen der Renaiſſance bis in jene Kreiſe der Gegenwart, wo bei allen Genüſſen einer geſteigerten Kultur noch Luſt und Freude am Leben iſt, ſind ihm alle feſtlich geſelligen Momente des Daſeins willkommener Stoff. Eine Verſammlung ſchöner muſicirender Frauen um Paleſtrina (1847); Andrea del Sarto, dem ſein reizendes Weib, umworben von eleganten Florentinern, zur Madonna del Sacco ſitzt; Rokokogeſellſchaften im Grünen gelagert (1852), junge Frauen in einem Park ſpazierend, in der Art des Watteau, wobei Pierrot einer Kolombine ſchwärmeriſch zu Füßen ſinkt (1857); venetianiſche Maler mit ihren Schönen zum Feſt ſich verſammelnd in der belaubten Schenke am Kanal (1859); aus dem 19. Jahrhundert ariſtokratiſche Jäger von den Damen des Schloſſes bei ihrer Rückkehr an der Treppe empfangen (1861) — immer iſt der heitere Genuß glücklicher in Sammt und Seide gekleideter Menſchen, die von den Mühen und Sorgen der Arbeit nichts wiſſen, der Gegenſtand des Bildes. Hier blickt doch überall, wie er auch verkleidet ſein mag, welche Garderobe er ſich umgeworfen hat, derſelbe üppige und lebensluſtige Sinn durch, der von den vornehmen Cirkeln des

18. Jahrhunderts seinen vollendeten Ausdruck empfangen hat. Diesem heiteren und reichen Charakter der Gegenstände entspricht auch die Behandlung. Leicht und zierlich, in Wendungen, die an die Kunst des 18. Jahrhunderts erinnern, sind die Figuren bewegt, in der Zeichnung mit flüchtiger Hand, aber nicht ohne Verständniß, nur angedeutet. Insbesondere aber ist das Kolorit wie ein Schmuck von glitzernden Edelsteinen auf dunklem warmem Grunde, übertrieben oft im Glanz und Schiller der lebhaft hingesetzten Töne; der Vortrag endlich von jener flotten äußerlichen Bravour, welche die Franzosen als „chic" bezeichnen. — Von Faustin-Besson und Wattier, welche sich noch enger an das 18. Jahrhundert halten und sich die kokette Manier seiner Maler zu offenen Muster nehmen, war schon die Rede (vergl. S. 613); von ihren Genrebildern gilt ganz dasselbe wie von ihren dekorativen Malereien. Neben ihnen ist noch Charles Voillemot zu nennen. — In anderer Weise, mehr mit der gemüthlich geselligen Auffassung der Holländer, scheint der junge Charles Meissonnier, der Sohn des berühmten Genremalers, erst in den letzten Jahren aufgetreten, jenes Zeitalter behandeln zu wollen. — Noch gehören hierher eine Anzahl jener gefälligen Darstellungen aus der Rokokozeit, deren Stiche und Lithographien an den Bilderläden Jahre lang die Augenweide des gewöhnlichen Publikums waren. An der Spitze dieser Gruppe, welche auf die Frivolität der Masse rechnet und, um künstlerischen Reiz unbekümmert, mit einem eleganten Ungefähr der Darstellung sich begnügt, steht François Compte-Calix, der immer anmuthige Motive zu wählen (z. B. die Liebe im Schlosse und die Liebe in der Hütte, im Kostüm des 18. Jahrhunderts) und bisweilen wenigstens eine gewisse malerische Wirkung zu erreichen weiß. Neben ihm steht ein Theil jener Modemaler, mit denen das vierte Buch sich beschäftigt hat; namentlich Henri Schlesinger, (von Frankfurt gebürtig aber der französischen Schule beigezählt) und François Lépaulle (vergl. S. 388). Da für ihre Zwecke der Stoff als solcher ganz gleichgültig ist, holen sie auch außerhalb der Rokokozeit Vorwürfe von lüsterner Färbung, wo sie sich finden lassen, z. B. in türkischen Harems. — Noch wäre an dieser Stelle einiger Bilder des gewandten E. Giraud zu gedenken, doch hat derselbe in anderen Gattungen des Sittenbildes seine Stärke und findet daher bei ihnen seinen Platz.

Eine eigene Stellung nimmt James Tissot ein, der sich übrigens in diesen letzten Jahren dem modernen Leben der gebildeten Stände zugewendet hat. Er trat zuerst — seit 1859 — auf mit Scenen aus dem

Mittelalter und dem 15. Jahrhundert, wobei er, etwa in der Art der alten flandriſchen Schule und wahrſcheinlich von der Art des Belgiers Leys angeregt, nicht nur Trachten und Umgebung mit archäologiſcher Treue, ſondern auch in der Haltung und ganzen Erſcheinung ſeiner Figuren die Darſtellungsweiſe der ſpätgothiſchen Zeit zu vergegenwärtigen ſuchte. Insbeſondere hat ihm die Liebesgeſchichte von Fauſt und Gretchen zu ſolchen Schilderungen Anlaß gegeben (im Salon von 1861). Doch behandelte er auch ſelbſtändig einzelne Momente aus der Sittengeſchichte längſt vergangener Zeiten: eine Entführung, wobei ein Duell in einem alterthümlichen Gartenparterre ſtattfindet, während auf der Terraſſe die Schöne ihren Befreier erwartet,*) die Abreiſe eines Bräutigams aus altdeutſcher Zeit u. ſ. f. Es iſt vor Allem auf eine ungewohnte frappante Wirkung abgeſehen. Die Nebendinge, die einen großen Raum einnehmen, ſind mit gleicher Sorgfalt ausgeführt wie die Figuren; Alles in tiefen, hart gegeneinander ſtehenden Lokalfarben, die doch wirkſam zuſammengeſtimmt ſind, die Zeichnung mit Vorſatz eckig, die Körper wie aus Holz geſchnitten, die Gruppirung von der unbeholfenen Naivetät einer noch jugendlichen Kunſtweiſe. Dem Maler laſſen ſich eigene Auffaſſung, maleriſcher Sinn und Geſchicklichkeit nicht abſprechen, wenn es auch ſeinen Geſtalten unter der Vermummung durchaus an der lebendigen Form gebricht. Allein er leidet, wie ſo manche Talente der Neuzeit, an jener Abſichtlichkeit, welche durch ſeltſame Neuheit der Darſtellung ſich auszeichnen und den abgeſtumpften Sinn des Publikums reizen will. Erfreulicher und anziehender durch eine gewiſſe Poeſie der Empfindung ſind Tiſſot's moderne Scenen (zwei Schweſtern; ruhende Frauen im Frühling unter blühenden Apfelbäumen; Dame in der Kirche). Doch fehlt wieder unter den reichen Toiletten mehr oder minder der menſchliche Körper.

B. Die Kleinmeiſter.

Eigens für ſich ſteht in dieſer Gattung des Sittenbildes eine kleine Gruppe, die von Louis Erneſt Meiſſonnier (geb. 1813) und ſeinen Nachahmern gebildet wird. Jener Meiſter iſt unter den Genremalern der Einzige, der zu europäiſchem Ruf gelangt iſt; bekanntlich ſind ſeine miniaturartigen Bilder nur den vornehmſten Kunſtliebhabern zugänglich, denn ſie gelten Summen, die man kaum für die beſten alten Holländer

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

bezahlt.*) Sicher ist diese Berühmtheit, die einen goldeneren Klang hat als mancher große Name von epochemachenden Meistern, nicht unverdient; zugleich aber ein Kennzeichen für die künstlerische Anlage und Neigung der Zeit, zumal in Frankreich. Meissonnier hat mit der feinen und eleganten Vollendung seiner Kabinetsbilder, deren kleiner Maßstab selbst in der holländischen Kunst kaum Seinesgleichen findet, unstreitig eine ganze Geschmacksrichtung des Jahrhunderts getroffen. Ein liebenswürdiges Stück Welt von künstlerischer Hand zart ausgeführt und wie ein Kleinod in den kleinsten Rahmen gefaßt, der zierliche Schein eines behaglichen Lebens aus formen- und farbenreichen Zeiten, den Sorgen der drangvollen Gegenwart entrückt und doch mit allen den kleinen überzeugenden Zügen der unmittelbaren Wirklichkeit; solche Kunstwerke sind wol nach dem Sinne eines Geschlechtes, das so gerne das Schöne im Unscheinbaren und Kleinen, in einem kostbaren Auszug findet und für den Mangel großer Ideale mit dem Kultus eines üppig entwickelten Privatlebens sich entschädigt.

Doch wie bemerkt: des Meisters Ruf rechtfertigt sich doch auch durch seine ungewöhnliche Begabung und sein bewundernswerthes Können. Schon früh bewährte sich seine entschiedene und stramm angelegte Künstlernatur.**) Um dem Berufe, wozu es ihn unwiderstehlich trieb, sich widmen, dann treu bleiben zu können, hatte er fortwährend den Widerwillen der Eltern zu bekämpfen; nichts blieb ihm schließlich übrig, als sich auf seine eigenen Füße zu stellen und so gut es eben ging mit seiner Hände Arbeit sich durchzuhelfen. Auch in seinem Künstlergange bewährte er dieselbe unbeugsame Selbstständigkeit. Von keinerlei Schule, keiner Strömung der Zeit ließ er sich mitziehen, entschlossen nur den eigenen Neigungen und Antrieben zu folgen. Von den Lebenden mochte er nicht lernen, da ihm ihre Anschauungsweise entgegen war; um sich auszubilden hielt er sich lieber an das Muster der Alten, das ihm die Galerie des Louvre erschloß. Von diesen scheint ihn namentlich die sorgsam und liebevoll ausführende Weise der alten Flandrer angeregt zu haben. Ein kühler Geist, von scharfer und durchdringender Beobachtungsgabe, war er namentlich dem aufgeregten und

*) Diejenigen seiner Bildchen, die ihm besonders gelingen, selbst mit Einzelfiguren, finden leicht Käufer zu 12,000 Fr. und darüber. In der Versteigerung der Sammlung Morny stieg sogar „der arbeitende junge Mann" bis zu 20,400 Fr., die „Bravi" bis auf 28,700 Fr., die „Rast" (s. unsere Abbildung) auf 36,000 Fr.

**) Vergl. über Meissoniers Leben den interessanten Aufsatz von Otto Mündler in der „Zeitschrift für bild. Kunst" 1866.

phantaſtiſchen Weſen der Romantiker abgeneigt; es iſt nicht zufällig, daß ihm von den Zeitgenoſſen die gemäßigte, das Klaſſiſche mit dem Realen vermittelnde Richtung der Dichter Ponſard und Augier noch am meiſten zuſagte. So kühl wie er war und von keiner dunklen Begeiſterung für unbeſtimmte Ideale beunruhigt, ſo praktiſch ſah er auch das Leben und ſeinen eigenen Beruf an. Einſtweilen galt es zu produciren und damit zugleich zu leben, noch mußte ſeine Kunſt nach Brod gehen. Dazu verhalf ihm bald ſein Geſchick, was ihm vor Augen vorüberging oder in der Phantaſie ſchwebte, klar und lebendig zu ſchildern. Gleich manchen ſeiner Zeitgenoſſen begann er mit mannigfaltigen Illuſtrationen zu weit verbreiteten Werken, wie ſie in den dreißiger Jahren einen durchſchlagenden Beifall fanden. Hier bewährte ſich ſein Talent insbeſondere in den Zeichnungen zu den kleinen Romanen von Bernardin de St. Pierre, die damals Tauſende von Leſern in den Zauber einer neuen Welt und einer üppigen Natur einführten. Mit Recht hat Mündler (ſ. die Anmerkung) hervorgehoben, wie Meiſſonnier ſchon in dieſen Blättern mit Feinheit und Treue des Naturſtudiums Leichtigkeit und Reichthum der Geſtaltung ſowie Zierlichkeit der Ausführung verbindet.

Indeß, der Illuſtrator war nur der Vorläufer des Malers; auch dieſer mußte endlich ſeine Sporen verdienen. Wie nur Meiſſonnier dazu kam, ſich hiebei gleich, wie er das ſchon Ende der dreißiger Jahre that, an die Holländer anzuſchließen? Befremdlich iſt die Sache im Grunde nicht. Es war die Zeit, da die geſammte Kunſt mit Vorliebe zur Vergangenheit zurückgriff; dem allgemeinen Strome entgegenarbeiten zu wollen war Meiſſonnier viel zu klug und ohnehin von Haus aus für die trockene formloſe Gegenwart zu gleichgültig. Aber indem er dem Zug der Zeit folgte, um ſeinen Weg zu machen, wollte er doch in ſeiner eigenen Weiſe vorwärts gehen. Seiner Natur, ſoweit kennen wir ſie ſchon, war alles Tragiſche, Schroffe, Leidenſchaftliche zuwider; überhaupt alle Unruhe, welche die Erſcheinung aus dem Gleichgewicht ihres ſtillen behäbigen Einklangs mit ſich herausreißt. Und für Letzteres, das fühlte der Künſtler wol, hatten auch die Zeitgenoſſen einen nicht minder ausgeſprochenen Sinn, während der Friedensjahre unter dem Bürgerkönig emſig beſchäftigt ſich ein ſicheres behagliches Daſein zu gründen. Dazu kam der Erfolg der Genremalerei, die nun zum Schmuck reicher Wohnungen raſch beliebt wurde und für die er ſelber durchaus angelegt war. Was lag da näher als das Vorbild der Holländer? Nicht das Kneipenleben ihrer nördlichen Rüpels;

ſondern ihr wolhäbiges, bequem geſelliges und geſittetes Weſen im wolbeſtellten Hauſe, nur verfeinert noch durch die vorgeſchrittene Empfindung des 19. Jahrhunderts. Ganz richtig hatte den Künſtler ſeine Naturanlage ſowie ſeine verſtändige Fühlung des allgemeinen Bedürfniſſes geleitet; ſeine Werke ſchlugen durch. Schon ein „Leſer“ vom Jahre vierzig erregte die Aufmerkſamkeit; die Schachpartie aber, die im Salon des folgenden Jahres einen faſt beiſpielloſen Erfolg hatte, machte ihn mit einem Schlage zum gefeierten Meiſter (in der Sammlung Deleſſert). Eine Geſellſchaft von drei Perſonen im Koſtüm des 18. Jahrhunderts; ganz bei ihrer Sache ſind die beiden Spieler, während der Dritte bedächtig zuſehend eine Priſe nimmt; ſo natürlich, ſtill, zufrieden und vertraulich, ſo lebendig vergegenwärtigt, wie wenn uns der Maler durch ein verborgenes Fenſter die wirkliche Scene ſehen ließe. Dabei haben die Figürchen jene anmuthige Rundung und Freiheit der Bewegung, die im 18. Jahrhundert eine Eigenſchaft der gebildeten Stände war. Was aber dem Allen erſt ſeinen tieferen Reiz gab, das war die wunderbare Ausführung, das Individuelle, Volle und Beſtimmte der Erſcheinung wie in einem mikroſkopiſchen Spiegel, aber mit leichter Hand und mit einer eigenthümlichen Energie des Vortrags wiedergegeben.

Nun war dem Meiſter ſeine Laufbahn klar vorgezeichnet. Unermüdlich und mit immer gleich vollendender Sorgfalt ſchildert er ſeitdem das Sittenleben des 18. Jahrhunderts (ſelten früherer Zeiten) von ſeiner ſtillen und gemüthlichen Seite. Zufriedene Menſchen meiſtens aus der wolhabenden Mittelklaſſe, in einfachen Zuſtänden ruhigen Selbſtgenuſſes, gemächlicher Arbeit oder äſthetiſcher Beſchäftigung, wobei das Individuum in geſammelter Stimmung mit ſeinem ganzen Lebensinhalte ruhig bei ſich bleibt. Entweder allein und dann mit Leſen, Schreiben, Lauten-, Flöten- oder Geigenſpiel beſchäftigt, oder zu Zweien, Dreien (höchſt ſelten zu Mehreren) in geſelligem Zuſammenſein: bald drei ſeßhafte Bürger die aus kurzen Tonpfeifen rauchend beim Bier gemüthlich plaudern („les trois amis“, 1848),*) bald eine vertrauliche Unterhaltung, worin der Jüngere dem älteren Manne beim Glaſe Wein mit einem Briefe wol ſeine Herzensgeſchichte mittheilt („la confidence“, 1857), dann ein Maler der zweien Kunſtfreunden ſeine Zeichnungen vorlegt (1851), ein anderer der den Beſuch eines Kenners empfängt und hinter dieſem ſtehend ſelber ſein Werk wol-

*) Geſt. von Revel und A. Blanchard.

gefällig beäugelt,*) oder auch wol eine kleine Geſellſchaft von Literaturfreunden, deren Einer ein Manuſkript vorlieſt und unter denen der Beſchauer, da der Künſtler das Bild „une lecture chez Diderot“ benannt hat, immerhin die Encyclopaediſten ſich vorſtellen mag. Wo Meiſſonnier einzelne Figuren vorführt, da iſt es immer das intime Belauſchen des in ſeinem Alleinſein ganz ſich ſelber hingegebenen Individuums, was den Reiz des Bildes ausmacht: die merkwürdige Wahrheit, womit die bezeichnenden Züge ſolch einſamen Treibens vergegenwärtigt ſind, wie wenn eben der Körper unbewußt die Regung der Seele ausführte. Eines der beſten Werke in dieſer Gattung iſt der „junge arbeitende Mann“ vom Jahre 1852, der vor ſeinem Manuſkript nachdenklich ſich am kleinen Finger nagt.

Doch bisweilen geht Meiſſonnier auch in's Freie und ſucht ſich dort eine heitere Geſellſchaft naiv vergnügter Menſchen. Dahin gehören ſeine „Joueurs de boules“ unter Ludwig XV. (zweimal, 1848 und 1855) und „der Sonntag“ (1851), diesmal das heitere Treiben der niederen Volksklaſſen bei einer Vorſtadtſchenke. Von faſt verſchwindender Kleinheit ſind in dieſen Bildern die Figürchen und doch alle charakteriſirt, von individueller Lebendigkeit, ohne daß die Ausführung peinlich wäre. Auch Frauen haben ſich diesmal unter die Geſellſchaft gemiſcht. Ganz ausnahmsweiſe, da Meiſſonnier faſt durchweg an das männliche Geſchlecht ſich hält, wie wenn er ſich nicht zutraute, die Grazie des weiblichen ſo fein zu treffen, als er möchte; in der That zeigen ſeine wenigen kleinen Frauenportraits eine gewiſſe Härte und Trockenheit. Was aber in dieſen Bildchen vortrefflich iſt, das iſt der klare Luftton, der über die ganze Scene ſich ausbreitet und in dem gleichmäßigen ſilbergrauen Lichte alle Figuren an ihrem richtigen Platze erſcheinen läßt. Noch harmoniſcher und leuchtender iſt dieſe tagige Wirkung in der „Raſt“ durchgeführt, einem der gelungenſten Werke des Meiſters, vom Jahre 1862 (ſ. die Abbildung), zu dem alle ſeine Eigenſchaften glücklich zuſammengewirkt haben. Das Kolorit iſt übrigens im Ganzen die ſchwächere Seite Meiſſonniers. Nur ſelten ſind ſo wie hier die Lokalfarben durch feine Halbtöne zu einem harmoniſchen Ganzen verbunden, maleriſch abgeſtuft und doch entſchieden ausgeſprochen. Meiſtens ſind ſie etwas grell vorgetragen oder in eine kühle graue Tonleiter abgeſtumpft. Auch fehlt es öfters an der perſpektiviſchen Abtönung der Pläne, an der einhüllenden Luft.

*) Geſt. von B. Desclaux.

Fast immer also sind es harmlose Scenen des Kleinlebens, welche der Maler schildert. Weder das Komische noch das dramatisch Bewegte ist seine Sache. Nur einmal zeigt sich vom Ersteren ein derberer Anflug, in seiner „flämischen Bürgergarde". Im Ganzen begnügt er sich mit dem Ausdruck stillen Humors, den die intime Beobachtung unbelauscht sich wähnender Menschen mit sich bringt. Zu bewegteren Vorwürfen, mit dem Interesse eines spannenden Vorgangs, hat er ebenfalls höchst selten gegriffen. So in den „Bravi" (1852), zwei Schurken, diesmal im Kostüm des 16. Jahrhunderts, welche an einer Thüre auf ihr Opfer lauern, die gemeinere Natur von Beiden durch's Schlüsselloch spähend, der bessere Gefährte mit dem Schwerte zum blutigen Geschäft sich rüstend; das erwartungsvolle Vorher des kritischen Momentes theilt sich durch die Wahrheit der Darstellung dem Beschauer mit. Dagegen ist die äußerste leidenschaftliche Spannung eines Zweikampfes in dem Bilde, „la Rixe" geschildert, dessen Figuren größer als gewöhnlich sind (1855). In einer elenden Winkelkneipe strengt der Eine der Gegner, unverkennbar ein Raufbold von Metier, alle Kräfte an, um aus den Armen zweier Spielgenossen, die ihn zurückhalten, sich frei zu machen, und zum Stoße auszufallen; der Andere, ein junger Mann in rothem Sammtkleid, der in dieser verdächtigen Gesellschaft offenbar ein Fremdling ist, steht mit weit ausgespreizten Beinen schon zum Kampfe bereit. In solchen Darstellungen ist Meissonnier nicht in seinem Elemente; wenn auch hier die Heftigkeit der Bewegungen, das wilde Gegeneinander der von Wein und Zorn entflammten Gesellen energisch ausgesprochen ist, so hat doch das Ganze vom ausfahrenden Wesen theatralischer Erregtheit sich nicht freihalten können. —

Es läßt sich nicht läugnen, daß Meissonnier, indem er den Spuren der Holländer folgte, doch seine eigene Art sich gebildet hat. Unmerklich weiß er uns in der fremden Welt heimisch zu machen; seine seltene Kenntniß des 18. Jahrhunderts im kleinsten Detail der Umgebung wie im Charakter der Personen wird durch seine Fähigkeit, überall die Natur zu treffen, gleichsam flüssig und ergießt sich so in lebendige Gestalten. Daher auch die Uebereinstimmung der Figuren mit dem zumeist maßvollen Kostüm und Geräthe. Seine Auffassung zwar ist beschränkt und in einem kleinen Kreise von Zuständen und Stimmungen beschlossen; aber das bescheidene Leben seiner Menschen spielt auf einem sittlichen Grunde und ist harmonisch ab-

*) Vom Kaiser Napoleon angekauft und dem Prinzen Albert zum Geschenk gemacht.

gerundet. Auch das iſt ihm zum Guten anzurechnen, daß er das 18. Jahrhundert von ſeiner ehrbaren und gediegenen Seite, die es doch in den bürgerlichen Ständen ſich bewahrte, gefaßt hat. Dazu das bewundernswerthe Geſchick der Ausführung, eine Breite der Behandlung bei dem kleinen Maßſtab, welche an Wouverman erinnert. Die Hauptpläne der Form ſind immer ſicher angegeben, der Vortrag entſchieden, nicht monoton und vertrieben, ſondern accentuirt und doch geſchmeidig; er zeigt den kräftigen Zug und Strich der individuellen Hand. Dennoch fehlt den Bildern das Intime und Seelenvolle der holländiſchen Meiſter, jene Naivetät der Erſcheinung, welche auch aus dem kleinſten Daſein die Tiefe und Unendlichkeit eines inneren Lebensgrundes blicken läßt. Unendlich werthvoll war für die Holländer die geringfügige Welt, die ſie darſtellten, denn ihr eigener Lebensinhalt war in dies Daſein verſenkt und mit ihm verflochten. Dieſes erfüllte Leben ging in die Figuren der ächten Meiſter über und goß ſeinen beſeelenden Schein zugleich auf das umgebende Geräthe aus. Das eben macht den wahren Reiz ſolcher Bilder und nicht bloß die vollendete Ausführung. Die Figuren Meiſſonniers dagegen haben doch das Anſehen, wie wenn ſie insgeheim um den Beſchauer wüßten und nun, wie wenn nichts wäre, mit möglichſter Unbefangenheit Alles aufböten, um ſich von ihrer beſten Seite zu zeigen. Genauer betrachtet verrathen ſeine Bilder die feine Berechnung, mit der er immer alle Mittel herbeizieht, um eine vollſtändige Wirkung zu erreichen. Dabei merkt man, daß der Maler von einem Modell abhängig war und die Scenen, die er mit allerdings großem Geſchick anzuordnen weiß, mehr kopirt, als aus dem Vollen geſchaffen hat. So gelingt es ihm nicht immer das Beiwerk der Hauptſache unterzuordnen, und nicht ſelten nehmen die Kleider mehr das Auge in Anſpruch als die Köpfe und Körper.

Neuerdings hat Meiſſonnier auch Stoffe aus der Gegenwart behandelt, aber aus einem ganz anderen Lebenskreiſe. Faſt ſcheint es als ob ihn aus ſeiner eigenen Zeit nur die öffentlichen Ereigniſſe intereſſirten. Nach den Revolutionsjahren malte er einmal eine aufgegebene Barrikade: nichts als einen zerſtörten Haufen von Pflaſterſteinen, dahinter eine dunkle verlaſſene und von Kugeln gezeichnete Gaſſe; im Vordergrunde ein alter und ausgetretener Schuh — dieſe unſcheinbaren Dinge aber von einer Wahrheit der Darſtellung, welche die Phantaſie zwingt, in das Vorher ſich zu vertiefen. Ein ander Mal eine Barrikade mit umherliegenden Leichen in dem Grau des erſten Morgenlichtes, auch dieſe troſtloſe Scene mit

ſorgſam vollendendem Pinſel durchgeführt. Doch, wenn nun wirklich der Künſtler an Bildern von Zeitbegebenheiten Gefallen findet, ſo iſt ihm dazu ſeit 1859 ein beſſerer Anlaß durch den Kaiſer gegeben. Er ſtand ſchon vorher in der Gunſt des Hofes; nun ſollten von ſeiner geſchickten Hand die franzöſiſchen Waffenthaten auch im kleinſten Format verherrlicht werden. Zu dem Ende machte er im Gefolge Napoleons den italieniſchen Feldzug mit. „Der Kaiſer zu Solferino" — das lang erwartete Bild, in dem die Hauptfiguren kaum ein paar Zoll groß ſind, erſchien endlich im Salon von 1864 (jetzt im Luxembourg). Es iſt davon viel Aufhebens gemacht worden; doch kann ich nicht finden, daß das Werk an künſtleriſchem Werth jenen anſpruchsloſen Genrebildchen gleichkomme. Nichts weiter als eine Zuſammenſtellung von Portraitfiguren, die für den kleinen Maßſtab allerdings merkwürdig gelungen ſind, auf nicht minder guten Pferden, wie denn Meiſſonnier ſchon in jener „Raſt" bewährte, daß er auch mit dem Pferde wol umzugehen wiſſe. Dabei einige todt hingeſtreckte Oeſtreicher und am Fuß des Hügels manövrirende Artillerie. Das Alles — ein etwas trockenes Abbild der Realität — macht trotz der Lebendigkeit der Bewegungen noch kein Bild, kein maleriſches Ganzes aus, und ſo leidet auch dieſes Gemälde an den Mängeln der modernen Schlachtenmalerei. Zudem iſt es dem Künſtler diesmal nicht gelungen, Figuren und Landſchaft zu harmoniſcher Wirkung zuſammenzuſtimmen. — Weit mehr Intereſſe bietet das Seitenſtück zu „Solferino", das derſelbe Salon brachte: Der erſte Kaiſer mit ſeinem Generalſtab im Feldzuge von 1814 (ſollte vielleicht jenes den glücklichen Rückſchlag gegen dieſe Kataſtrophe ſchildern?). Hier iſt wirklich Stimmung und Ausdruck eines tragiſchen Vorgangs: unter grauem Himmel und auf ſchmutzigem erweichtem Schneeboden ſchleppt ſich der Kaiſer mit ſeinem Gefolge weiter, mit der Haltung und den Mienen reſignirter Verzweiflung, wie im Gefühl eines unaufhaltſam einbrechenden Schickſals. — Gegenwärtig iſt der Künſtler mit einem großen Schlachtenbilde — verhältnißmäßig — beſchäftigt, das ihn von einer neuen Seite, als ächten Hiſtorienmaler, bewähren ſoll. Aber ſeiner Anlage und ſeiner ganzen Natur nach läßt ſich bezweifeln, ob er es auf dieſem Felde zu der Meiſterſchaft bringen wird, die ſich manchen ſeiner harmloſen Sittenbildchen nicht abſprechen läßt.*)

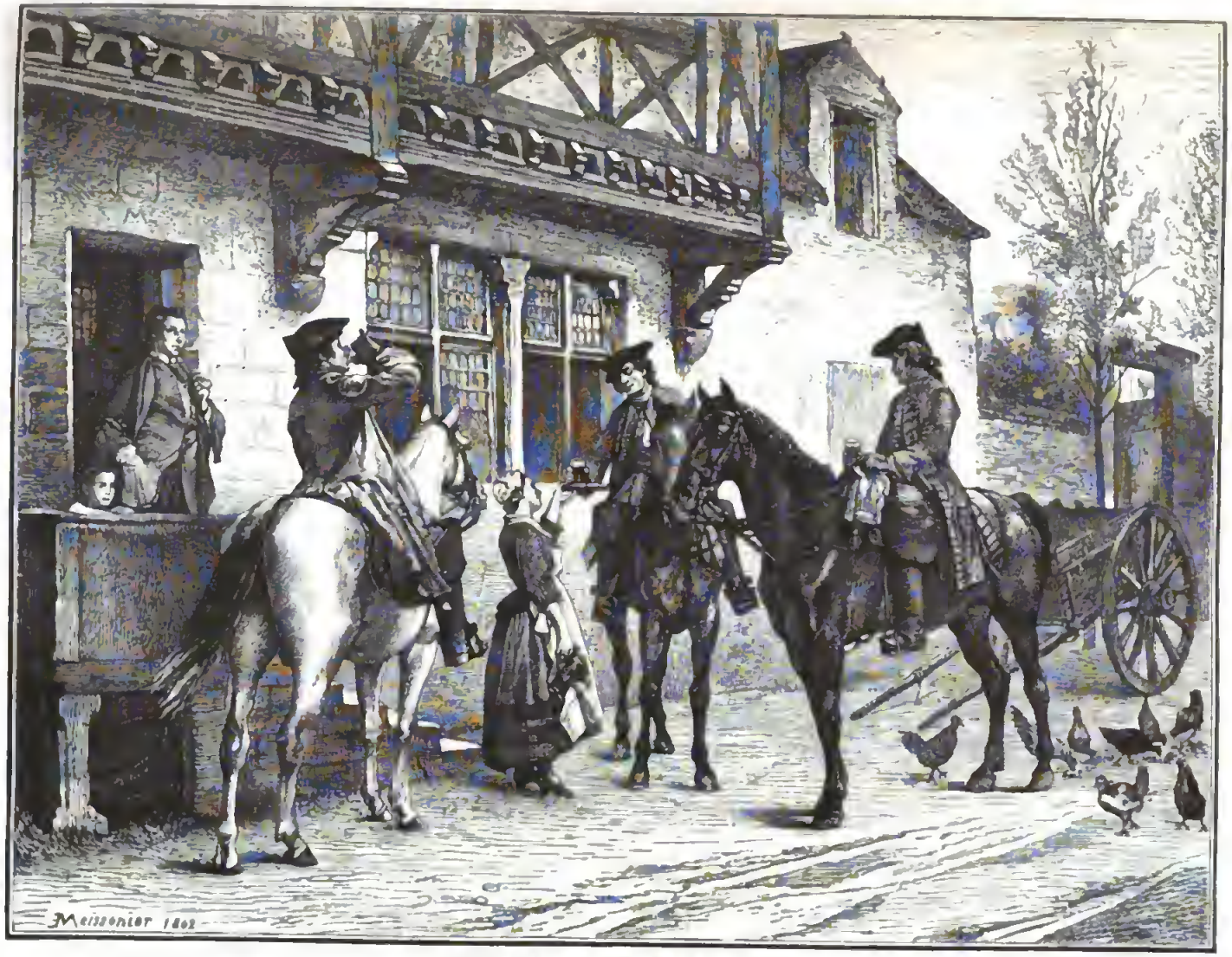
*) Nur wenige Bilder von M. ſind geſtochen; dagegen die Mehrzahl, insbeſondere alle ſeine neueren Werke von Bingham — der bekanntlich in der Aufnahme von Oelge-

Der Erfolg Meiſſonnier's bewog — wie das in der modernen franzöſiſchen Malerei öfters vorkommt — auch andere Künſtler, auf ſeinen Wegen zu gehen; doch iſt ihm Keiner gleichgekommen. Unter ihnen ſind die Namhafteſten Victor Chavet, Jean Fauvelet und Emile Plaſſan. Im Unterſchied von ihrem Vorbilde ſtellen ſie alle drei gern junge reizende Frauen dar, — im Grünen, beim Frühſtück, bei der Toilette, in geſelligem Verkehr u. ſ. f. — wo dann die kokette und üppige Tracht des 18. Jahrhunderts nicht wenig zu dem gefälligen Eindruck beiträgt. Fauvelet iſt hierin den beiden Anderen vorangegangen und in der Freiheit der Bewegung wie in der Feinheit des Tons überlegen, doch iſt auch er von manierirter Zierlichkeit nicht frei. Plaſſan ſtreift an's Lüſterne, er zeigt gern die holden Geſchöpfe, wie ſie aus dem Bette ſteigen, in lockerer Verhüllung, womit ſein Kolorit, in's Roſige ſpielend, im Einklang ſteht. Chavet endlich ſtrebt nach Reichthum der Färbung, wird aber dabei oft zu lebhaft und unruhig. Alle drei greifen bisweilen auch zu modernen Stoffen. Worin ſie namentlich hinter dem Meiſter zurückbleiben, das iſt die Realität und Lebendigkeit der Form und Bewegung. — Recht geſchickt ſind zwei Schüler Meiſſonnier's, die ſich in ihrer Weiſe wie in ihren Gegenſtänden noch enger an ihn anſchließen: Louis Ruiperez und Eduardo Zamacois, beide Spanier.

In einer glatten freundlichen Manier recht gewandt iſt Eugène Fichel, ein Schüler von Delaroche. Er lehnt ſich in der Wahl der Stoffe wie in der Sorgſamkeit der Ausführung ganz an Meiſſonnier an, hält aber ſeine Figuren etwas größer und vereinigt, weniger ſparſam, ihrer mehrere auf einem Bilde. Er hat jene Sauberkeit und Eleganz von der ſich das Laienauge leicht beſtechen läßt und weiß anmuthig zu gruppiren. Doch ſind ſeine Geſtalten ohne rechtes Leben, wie ſeine Köpfe, die ſich faſt alle gleichen, meiſt ohne Ausdruck, ſein Kolorit ſtimmungslos. Feiner im Ton als gewöhnlich iſt ſeine „Ankunft in der Schenke" im Luxembourg.

---

mälden unübertroffen iſt — photographirt. So von den angeführten Bildern: Les Joueurs de boules, la Rixe, la Confidence, L'Amateur chez le Peintre, une Lecture chez Diderot, la Halte, Napoléon en 1814, l'Empereur à Solfermo. Außerdem eine Anzahl von Einzelfiguren.



Die Raſt. Von E. Meiſſonnier.

C. Das Sittenbild des Alterthums.

Einen neuen und eigenen Zweig des geſchichtlichen Sittenbildes, der lediglich der modernen franzöſiſchen Kunſt angehört und auch in ihr erſt ſeit Ende der vierziger Jahre zu Tage getreten iſt, bildet die genrehafte Schilderung antiker Menſchen und Sitten. Es haben ſich derſelben tüchtige Talente, größtentheils aus den Schulen von Delaroche und von Gleyre, ſowie die lebhafte Theilnahme des Publikums zugewendet. Doch ſcheint auch ſie, raſtlos wie die Zeit alles Neue ausnutzt, ihren Höhepunkt ſchon hinter ſich zu haben. Da ſich ihre Vertreter im Ganzen lieber an die griechiſche als an die römiſche Zeit halten, hat ihnen die franzöſiſche Kritik den Namen „Neugriechen" gegeben. Das antike Kleinleben oder auch die hiſtoriſchen Perſonen des Alterthums in ihrem alltäglichen Wandel und gleichſam in ihren vier Wänden darzuſtellen, dazu trieb die modernen Franzoſen ein doppeltes Intereſſe. Einmal das Neue und Beſondere, was darin lag, auch die Antike nach den letzten Forſchungen bis zum kleinſten Geräthe mit archäologiſcher Treue wiederherzuſtellen; andrerſeits der Reiz ihrer franken runden Sinnlichkeit und des unverhüllten klaſſiſchen Leibes, der dem Maler die Freiheit gibt, das Nackte ſoviel ihm beliebt, ja unter dem Deckmantel heidniſcher Schönheit auch das Lüſterne in die Kunſt einzulaſſen. Nachdem der ganze Kreis der Neuzeit vom frühſten Mittelalter bis zu den letzten Zeiten des Rokoko durchlaufen war, wandelte ebenſo die Dichtung, namentlich die dramatiſche — aber auch ähnlich die lyriſche in Lecomte de Liſle und Lacauſſade — ein Gelüſte an, nun das Alterthum nicht von ſeiner heroiſchen Seite, ſondern in ſeinem Werkeltagsrock, in ſeinen beſchränkt menſchlichen Zügen zu vergegenwärtigen, und, wenn man früher die Größe ſeiner Helden bewundert, nun ſich an der kleinen Realität ſeines gewöhnlichen Daſeins zu ergötzen. Es waren die uns ſchon bekannten Ponſard und Augier, welche dieſe Neuerung in Luſtſpielen verſuchten, jener in „Horaz und Lydia", dieſer im „Schierling" und dem „Flötenſpieler". Indeß, mit dieſen Beſtrebungen hatte es bald ein Ende; antike Charaktere und Empfindungen, wie ſie das tägliche Daſein mit ſich brachte, liegen uns doch zu ferne, ſind zu blaß, zu ſchlicht und körperlos, als daß wir mit Intereſſe bei ihnen verweilen könnten. Länger aber blieb die Malerei bei dieſen Dingen, weil ſie auf den ſinnlichen Reiz ſich ſtützen konnte und überhaupt für die bildende Kunſt die Schönheit der antiken Erſcheinung eine immer flüſſige, immer ergiebige Quelle iſt.

An der Spitze dieser Gruppe steht Léon Gérôme (geb. 1824), ein Schüler von Delaroche. Gleich die ersten Bilder, mit denen er seine Laufbahn glücklich begann, suchten altgriechische Sitten zu veranschaulichen. Nachdem 1847 sein jugendliches Griechenpaar, das einem Hahnenkampf zuschaut (in Lebensgröße) durch die Anmuth der Gestalten und die Feinheit der Modellirung bei den Kennern Beifall gefunden, brachte er in den Salon von 1851 ein Lupanar, das schon die mannigfaltige Mischung, den komplicirten Charakter seines Talentes bekundet. Vier nackte Hetären in einem Frauengemach, das nach einem pompejanischen Atrium und Gynäum naturgetreu bis zum Impluvium herab und in seiner polychromen Ausstattung hergestellt ist; drei der jungen Mädchen liegen in wollüstiger Schläfrigkeit auf antiken Betten, die vierte reckt sich mit dem Ausdruck nervöser Unruhe, während das in der Tiefe hinter einem Vorhang verschwindende Paar und der im Dunkel des Grundes mit einer Alten unterhandelnde junge Mann uns über die Zweideutigkeit des Hauses nicht im Zweifel lassen. Allein die ernste fast strenge Formenbehandlung, die kühle Ausführung, das elfenbeinerne leblose Fleischkolorit schwächen die sinnliche Wirkung, die realistische Wahrheit der Bewegungen wieder ab. Das Frivole des Gegenstandes soll, so scheint es, hinter dem Künstlerischen der Darstellung ganz zurücktreten. Ebenso verhält es sich mit einer Idylle vom Jahre 1853: wieder ein jugendliches Paar, ganz unbekleidet und ohne alle Erregung, Jedes für sich, an einen antiken Brunnen angelehnt. Darauf machte der Künstler gelegentlich der Ausstellung von 1855 einen Versuch, zur großen historischen Malerei sich aufzuschwingen: kecker Hand griff er gleich zu einer der bedeutsamsten weltgeschichtlichen Epochen und schilderte in lebensgroßen Figuren „das Jahrhundert des Augustus" mit allen seinen Momenten. Vor dem geschlossenen Janustempel thront auf dem Stylobat der Kaiser, umgeben von den Staatsmännern, Dichtern und Künstlern der Zeit. Vor ihm auf den Stufen liegen die Leichname Cäsars, des Antonius und der Kleopatra, während Brutus und Cassius resignirt herabsteigen. Im Vordergrunde bringen von der einen Seite die Völker, dem Tempel zuschreitend, als Tribut ihre Schätze dar, von der andern schleppen Soldaten Gruppen von besiegten Stämmen herbei; im vordersten Plane endlich, für sich abgeschlossen unter den großen beschützenden Fittigen eines Engels, das in einer Glorie liegende Christuskind mit Maria und Josef. An dem weltumfassenden Bilde ist die Formgeschicklichkeit des Meisters geradezu verschwendet, weil es der Anordnung an Klarheit und

Rhythmus fehlt; dieſe weitſchichtige Tafel mit ihrer wirren anſpruchsvollen Figurenmenge läßt Einen vollkommen gleichgültig. Weit mehr Wirkung machte in ſeiner Art ein Genrebild aus einem ganz entgegengeſetzten Kreiſe: ruſſiſche Soldaten in ihren langen grauen Röcken, die im Kreiſe ſtehend an Muſik und an dem Tanz, den in ihrer Mitte ein junger Rave ausführt, pflichtgemäß ſich vergnügen. Hier zeigte ſich ein ungewöhnliches Beobachtungstalent für fremde Sitten und Typen, ſowie eine ſeltene Wahrheit der Darſtellung. Dabei iſt die Stimmung dieſer öden gebundenen Luſt in dem grauen abgedämpften Kolorit treffend ausgeſprochen.

Alſo nicht bloß im Alterthum ſchien der Maler zu Hauſe. Wie wenn er ſein Talent raſch in allen Farben ſpielen laſſen wollte, trat er ſchon 1857 mit einer ganz neuen Scene aus der nächſten Gegenwart auf. Es war das Bild, das ihn mit einem Schlage in die erſte Linie der modernen Genremaler ſtellte: „La Sortie du bal masqué“. Ein Pierrot und ein Harlequin haben ſich, wol um irgend eine Schöne, eben duellirt, auf kaltem Schneeboden in einem kahlen Holze. Der Letztere iſt ſchlecht weggekommen und liegt tödtlich verwundet in den Armen ſeiner Freunde, während der ſiegreiche Pierrot mit ſeinem Sekundanten ſich raſch aus dem Staube macht, nach dem armen Manne mit einer unheimlichen, ſehr ausdrucksvollen Bewegung ſich umſchauend. Wer das ſeltſame Bild geſehen, vergißt es nicht ſo leicht; die höchſt ſorgfältige Ausführung thut dem Augenblicklichen der durchaus realiſtiſchen Wirkung nicht den geringſten Abbruch. Ein anderes Bild deſſelben Salons bekundete ſeinerſeits eine intime Kenntniß des Orients: egyptiſche Rekruten, eine Truppe armer Fellah's, die zum Dienſte gezwungen und ſtumpf in ihr Schickſal ergeben von albaneſiſchen Soldaten durch die Wüſte eskortirt werden. Alles vergegenwärtigt hier die brennende Natur des Südens, das eherne Blau des Himmels, der ſtaubige Boden, die im heißen Sonnenlicht abgedämpften Lokalfarben, während in den Figuren das Racenhafte, aber auch das Heruntergekommene der heutigen Morgenländer treu ausgeprägt iſt.

Doch Gérôme wendete ſich wieder dem Alterthume zu. Wenn er gleich ſeitdem zwiſchen dieſem und dem Orient ſeine Thätigkeit theilt, ſo haben doch ſeine antiken Darſtellungen den größeren Beifall gefunden und ihm zu ſeinem Rang unter den erſten Meiſtern des Tages verholfen. Der feinen Ausführung ungeachtet bringt er viel zu wege; jeder Salon hat mehrere Werke von ſeiner Hand aufzuweiſen, die immer lebhaft das Publikum beſchäftigen und größtentheils zu ſehr hohen Preiſen ihre Käufer

finden.*) Ich muß mich begnügen die verſchiedenen Bilder, deren Gegenſtände ſchon das Zeichen des Ungewöhnlichen haben, kurz anzuführen. Aus dem Alterthum: der Leichnam Cäſars, verlaſſen auf dem Boden der Senatskurie liegend**) — auf dem größeren Bilde, das nicht in die Ausſtellung kam, iſt noch ein auf ſeinem Sitze eingeſchlafener Senator gegenwärtig, während die Uebrigen zur Thüre hinausſtürzen —; die eben entkleidete Gemahlin des Candaules, bereit ſich zu ihrem Manne zu legen und heimlich von Gyges erblickt; die Begrüßung des Vitellius durch die in den Cirkus eintretenden Gladiatoren („Ave, caesar imperator, morituri te salutant"), dieſe drei im Salon von 1859; Phryne vor den Richtern, Alcibiades, den Sokrates von der Aſpaſia wegholt, die Begegnung der beiden lachenden Auguren (1861); endlich Kleopatra's Beſuch bei Cäſar. Dann aus dem Orient: der Gefangene, der in Hölzern eingezwängt auf einem Schiffe den Nil hinabgeführt wird; ein türkiſcher Metzger (beide 1863); eine halbnackte Almeh (öffentliche Tänzerin des Orients) in wollüſtiger Körperwendung (1864); Araber nach morgenländiſcher Sitte auf den Terraſſen ihrer Häuſer das Abendgebet verrichtend (1865); eine Moſcheethüre in Kairo, an der die abgeſchlagenen Köpfe von hingerichteten Bey's ausgeſtellt ſind (1866). Dazu kommt noch aus dem Jahre 1863 eine Darſtellung der bekannten Frühſtücksſcene von Ludwig XIV. und Molière vor den mißgünſtigen Höflingen — ein Motiv, dem wir ſchon bei Ingres und bei Vetter begegnet ſind —***) ſowie ein größeres vom Kaiſer beſtelltes Bild, der Empfang der ſiameſiſchen Geſandten in der langen Galerie von Fontainebleau. In letzterem iſt die Hauptſache das ſonderbare Schauſpiel der längs des Bodens zu dem Thron — nach Landesſitte — auf Händen und Knieen hinkriechenden Indier, wobei der Künſtler den ausländiſchen Typus wol getroffen. Dagegen hat er in der Gruppe des Hofkreiſes nur ein langweiliges Nebeneinander trockener Portraitfiguren in Galakleidung zu Stande gebracht.

Allen dieſen Darſtellungen iſt eine ſeltene Genauigkeit in der örtlichen Beſtimmtheit der Scenen, der Umgebung und den Geräthen gemeinſam. Man ſieht, daß Gérôme dieſe äußeren Dinge gründlich ſtudirt hat und

*) So war z. B. „Kleopatra's Beſuch bei Cäſar", vom Jahre 1866, nur ein großes Genrebild, um 40000 Fr. bei dem Künſtler beſtellt.

**) Nach dem Original photographirt in der Goupil'ſchen Sammlung, wie überhaupt faſt alle im Text weiter erwähnten Werke.

***) Geſt. von E. Girardet.

ſich ihre genaue Wiedergabe eigens zur Aufgabe macht. Ein gut Stück Wiſſen — es iſt das ein moderner Zug — ſpielt hier in die Kunſt und drängt ſich öfters mehr hervor, als für dieſe gut iſt. So iſt das Gemach, worin die Nyſſia dem verſteckten Gyges ihre Reize enthüllt, mit dem aſiatiſchen Luxus des alten Lydiens zum Uebermaß ausgeſtattet; mit den drei im prunkenden Raum zerſtreuten Figuren haben das Beiwerk, das prächtige Lager, die Dreifüße u. ſ. f. gleichen Werth. Es iſt ein archäologiſches, ein antiquariſches Intereſſe, das der Künſtler zu Hülfe nimmt, um die Wirkung zu ſteigern, wie andrerſeits in ſeinen orientaliſchen Bildern ein ſtark ausgeprägter ethnographiſcher Charakter hervortritt. Doch nicht bloß in dieſer Außenſeite der Erſcheinung zeigt ſich der realiſtiſche Sinn. Auch in der Form und Bewegung ſeiner Figuren hält ſich Gérôme an die Beſonderheit der Natur, an die bedingten Züge der Realität, wenn er gleich innerhalb der Grenze einer gewiſſen Anmuth zu bleiben ſucht. Eben dies aber bringt in ſeine Werke, je nachdem ſie das Alterthum oder das moderne Morgenland behandeln, einen eigenthümlichen Unterſchied. In den letzteren hat er nur Menſchen der Gegenwart zu ſchildern, und deren Gebahren und Charakter weiß er mit eindringender Beobachtung zu erfaſſen, ſo daß ſeine derartigen Bilder einen durchaus wahren Eindruck machen. Bei den antiken Stoffen dagegen, wo er natürlich die lebende Natur nicht vor ſich hat, hilft er ſich kurzweg damit, daß er — moderne Menſchen in antikes Koſtüm ſetzt. Das Bizarre und Widerſpruchsvolle, das dadurch in die ganze Erſcheinung kommt, tritt deſto ſtärker hervor, je mehr auf die archäologiſche Treue des Beiwerks Gewicht gelegt iſt. Der Reiz dieſer Bilder geht ſo auf Koſten der Wahrheit, auch der künſtleriſchen, denn es iſt ein unreines Intereſſe, das durch jene ſeltſame Verquickung erweckt wird. Auch die Empfindungen der Figuren ſind durchaus modern; es iſt nichts in ihnen von der Unbefangenheit und ſranken Sinnlichkeit der Alten. Seine Phryne z. B., die eben von ihrem Vertheidiger völlig entblößt mit dem Arme ſich die Augen verdeckt und ihrer Nacktheit ſich zu ſchämen ſcheint, bezeugt mit dieſer Gebärde allzu deutlich ihren modernen Urſprung. Nicht minder ungriechiſch ſind die Bewegungen und das Mienenſpiel der Richter, der Heliaſten — der Künſtler hat ſie älter gemacht als nothwendig war —, welche alle mehr oder minder die gemeine Erregung alter Wüſtlinge über das willkommene Schauſpiel an den Tag legen. Damit in Einklang ſteht die Natürlichkeit der Haltungen und Stellungen, welche in die Darſtellung ein trügeriſches Leben bringt und öfters hart das Häßliche ſtreift.

Doch in dieſes wie in manche andere Bilder des Meiſters ſpielt noch das Moderne nach einer anderen Seite: es iſt auf den Reiz entblößter weiblicher Schönheit abgeſehen. Die Antike iſt hier wieder, wie bei den neueſten Idealiſten, ein anſtändiger Vorwand, um die verfeinerte Lüſternheit der Zeit in die Kunſt einzulaſſen. Das Lupanar, die Gemahlin des Candaules, die Kleopatra vor Cäſar, Alcibiades bei der Aſpaſia (ſ. die Abbildung), die Phryne: ſie ergötzen nicht nur das Auge durch die Nacktheit des weiblichen Körpers, ſondern beſchäftigen zugleich die Phantaſie mit allerlei ſinnlichen Vorſtellungen, welche die Situation mit ſich bringt.

Doch muß man einräumen, daß dieſe ſtoffliche Wirkung durch die ernſte und gediegene Behandlungsweiſe Gérôme's ein gewiſſes Gegengewicht erhält. Er gibt kein Werk aus der Hand, das er nicht ſo viel wie möglich vollendet hätte. In der Form ſtrebt er nach einer Durchbildung, welche an Ingres erinnern würde, wenn nicht gewiſſe Partieen, namentlich die Beine der weiblichen Figuren, das Vorbild der gewöhnlichen Natur zu ſichtbar verriethen und andere zu ſchwerfällig wären. Sein Kolorit, wenn auch von einer gewiſſen Trockenheit und ohne maleriſche Wirkung, iſt harmoniſch und weiß namentlich das abgedämpfte, verſchleierte Licht der Innenräume, wie auch in den orientaliſchen Bildern die Stimmung der ſüdlichen Luft, den beſonderen Ton der Tageszeit (z. B. im Abendgebet und dem Gefangenen auf dem Nil) über die Lokalfarben auszubreiten. Endlich ſind die Ausführung und der Vortrag von einer ſeltenen Feinheit; das Werk der Hand tritt hinter der Glätte und Vollendung der gleichſam gegoſſenen Erſcheinung ganz zurück, und der Stoff wird wie abgekühlt in dem geſchliffenen Kryſtall dieſer Behandlung. Dieſe Sauberkeit geht nun freilich ihrerſeits zu weit, ſie gibt den Figuren das Anſehen von gemaltem Elfenbein, ſie hat die Friſche und Unmittelbarkeit des Lebens abgeſtreift. In ihr verräth ſich uns die kühle und überlegte Natur des Künſtlers. Eine Natur, die an ſeinen Lehrer Delaroche erinnert; nur kleiner, von mehr weibiſcher Art und frivoler, aber nicht minder geſchickt und energiſch, die Summe ihrer Kenntniſſe und Mittel immer zuſammenzuhalten und jedesmal zu einem in ſich fertigen Ergebniß zu verwerthen.

Von den übrigen Künſtlern dieſer Gattung iſt zunächſt Henri Picou (geb. 1822), ebenfalls ein Schüler von Delaroche, zu nennen. Er geht vor Allem auf eine gefällige Wirkung, auf zierliche Anmuth der Erſcheinung aus, die er denn auch mit einer unbeſtimmten, kleinlich eleganten Zeichnung und einer zarten roſigen Malerei bis zu einem gewiſſen Grade zu erreichen

weiß. Zuerst gab er noch seinen Darstellungen einen ernsteren historischen Hintergrund; so ist seine Kleopatra, welche mit Antonius in einer mit orientalischem Luxus ausgestatteten Barke dem Kydnus hinabfährt (1848), und ein späteres Bild, das ihre Verführungskünste schildert, womit sie vergeblich Octavianus zu gewinnen sucht. Ein großer archäologischer Aufwand an Kostüm und Geräthe macht sich auch hier bemerkbar. Ansprechender sind die kleineren und bescheideneren Bilder Picou's, in denen er nach pompejanischer Art Amor und hübsche Frauen allerlei muthwillige Spiele treiben läßt oder auch einmal eine elegische Seite des Liebeslebens anschlägt. Dahin gehören: „Amor auf der Versteigerung", „Ernte von Liebesgöttern", die von jungen Mädchen eingefangen werden, „der Abendstern", Amor's Flug durch's Fenster, nachdem man ihm die Thür verschlossen u. s. f. — Neben solchen Scenen — deren mehr oder minder nackte Weibergestalten wieder eine merkwürdige Aehnlichkeit mit modernen Kurtisanen haben — wird nun auch das antike Kleinleben, nach dem Vorbild der pompejanischen Malereien, in kleinem niedlichem Maßstab geschildert. Hierher zählen namentlich Felix Jobbé-Duval, von dem schon im vierten Buche die Rede war, (von ihm unter Anderem eine Braut von Korinth nach Goethe in altgriechischer Umgebung), Alphonse Isambert, der geringere Alfred Foulongne, sämmtlich Schüler von Gleyre, in dessen Atelier sie nach der Schließung desjenigen von Delaroche übergegangen waren, Toulmouche, der indessen bald dem modernen Sittenbilde sich zuwendete, und aus diesen letzten Jahren Hector Leroux. Der Letztere hat in der „Todtenklage im Kolumbarium" (1864, im Luxembourg) ein besonderes Geschick bewiesen; es ist Stimmung darin, wie die weißgewandeten Gestalten zu dem in einen mysteriösen Ton gehüllten Grabgewölbe langsam die Treppe herabkommen. Auch Scenen mit komischem Anflug sucht der junge Künstler dem Alterthum abzugewinnen; in dieser Art sind sein Sklave des Horaz (1865) und ein Improvisator bei Sallust (1866). — Auch manche der Idealisten sind, wie wir früher gesehen haben, dann und wann in diesem Genre thätig: so die beiden Glaize, Barrias, Chazal, Mazerolles, Gendron und Jalabert.

Neben diesen ist noch Rodolphe Boulanger (geb. 1824) zu erwähnen, der sich mit Gérôme insofern näher berührt, als auch er neben der Antike orientalische Motive behandelt und auf saubere präcise Formengebung bedacht ist. In seinen Bildern der ersten Gattung schildert er einfach sittenbildliche Zustände, die er wenigstens in ihrem äußeren Charakter zu

treffen weiß: eine Probe im Hauſe des tragiſchen Dichters (1857), eine ſpinnende Lucrezia, Lesbia mit dem Sperling (1859),*) eine Cella frigidaria mit nackten badenden Weibern (1864). Doch brachte er auch einmal einen Herkules zu den Füßen Omphale's (1861) und einen Julius Caeſar auf dem Wintermarſche an der Spitze der zehnten Legion. Dieſe Darſtellungen, namentlich die beiden letzteren, haben etwas Manierirtes und ein buntes trockenes Kolorit. Lebendiger dagegen und wirkſamer, auch in der Farbe, ſind ſeine Scenen aus dem Hirtenleben der Araber. Auch in der kühlen Glätte der Behandlung hat er einen mit Gérôme verwandten Zug.

Eine eigenthümliche Stellung auf dieſem Felde behauptet Louis Hamon (geb. 1821), ebenfalls Schüler von Delaroche und Gleyre. Er kümmert ſich wenig um antike Sitte und Gewöhnung. Es ſind anmuthige Phantaſieſpiele, die er im griechiſchen Gewand vorführt, ohne allen hiſtoriſchen Ballaſt, mit einer franken Miſchung klaſſiſchen und modernen Lebens, die lediglich auf einem launigen Einfall des Künſtlers beruht, das Auge gewinnt und die Einbildungskraft nicht ſelten durch ihr räthſelhaftes Weſen beſchäftigt. Er war zuerſt lange für die Porzellanfabrik von Sevres thätig; die leichte dekorative Weiſe, die er dabei angenommen, iſt ſeinen Bildern noch anzumerken. Seine Figuren ſind nur hingehaucht, wie Schatten, die vor dem Blick vorüberziehen, ohne doch einer gewiſſen Beſtimmtheit im Umriß und der Realität in der Bewegung zu entbehren; ſie gefallen durch ihre etwas kokette Grazie und haben doch einen natürlichen Zug, der ihren duftigen körperloſen Geſtalten einen Schein von Wärme und Leben leiht. Begreiflich, daß einem ſolchen Talente die an's Ideale ſtreifende, naiv unbeholfene Anmuth ſpielender Kinder und die noch verhüllte geſchloſſene Sinnlichkeit junger Mädchen beſonders gelingt. Sein Kolorit hat eine feine Bläſſe, die alle Lokalfarben in einen lichten Nebel abdämpft, jedes Bild in einer milden grauen Tonleiter hält und ſo die Erſcheinung in einen traumhaften Schleier verflüchtigt. Ebenſo zart und leicht iſt die Ausführung, der Vortrag dünn und ſchwebend, jeden kräftigeren Druck und Zug der Hand vermeidend. Sein erſtes Werk, das Aufſehen erregte, war die „menſchliche Komoedie" (Salon 1852).**) Vor einem antiken Ma-

*) Nach dem Original photographirt in der Goupil'ſchen Sammlung.

**) Lith. von Aubert, dem oben erwähnten Maler.

Alcibiades und Sokrates. Von Gérôme.

Marionettentheater, das aber die Aufschrift trägt „Théâtre de Guignol" und Minerva vorstellt, wie sie Bacchus mißhandelt und Amor aufhängt, sitzt aufmerksam Sokrates mit einer Schaar ergötzlicher Kinder. Rechts stehen die großen Kriegsmänner des Alterthums, links eine Anzahl von Poeten, worunter auch Dante und Beatrix, Montaigne und Lafontaine; in der einen Ecke des Vordergrundes Diogenes mit seiner Laterne, im Begriff sich zu entfernen, in der anderen der blinde Homer von einem Kinde herbeigeführt. Nicht minder räthselhaft war „der Taschenspieler" vom Jahre 1861: anmuthige Kinder wieder und junge Frauen vor dem Tisch des Mannes, der seine Kunststücke macht, während alte Sophisten ihm den Rücken drehen und ein Pedant seine widerwilligen Schulknaben von dannen führt. Was der Maler sich bei dem Allem dachte, das auszuklügeln kommt den Beschauer kaum an; man läßt sich von dem Reiz des mährchenhaften Spiels gewinnen und forscht nicht nach einem tieferen Sinn, wenn er sich gleich finden ließe. Dennoch kann die künstlerische Erscheinung nicht rein wirken, weil der Phantasie das Band fehlt, das die Figuren zusammenhält, und ihr so das Bild, indem sie es festhalten will, doch immer wieder zerfließt.

Glücklicher sind daher die Darstellungen des Meisters, worin er einfache Lebensscenen mit Hülfe der griechischen Hülle in eine gefällige Traumwelt versetzt. Dahin zählen namentlich: sein bekanntes Bild „meine Schwester ist nicht zu Hause", ein junges Mädchen versteckt sich hinter einem Kinderpaar, wovon das Eine höchst ernsthaft sein Hemdchen ausbreitet, um jene vor einem Knaben zu verbergen, der nur mit einem Fell umgürtet und einen Vogelkäfig in der Hand, wol um ihn der kleinen Geliebten zu bringen, vor ihnen steht;*) „ich habe es nicht gethan", (1855), Kinder die eine Statuette zerbrochen haben und nun der eintretenden Schwester, halb hinter der Thüre versteckt, ihre Unschuld betheuern; zwei junge Mädchen im Chiton und Epiblema die vor dem Tisch eines Statuettenkrämers zwei Figürchen aussuchen (1857).**) Und so fort reizende zarte Geschöpfe, weiß, blau oder rosa gewandet, die bald Blumen begießen, bald Schmetterlinge ausfliegen lassen, bald Tauben füttern, bald einen Blumenstock anbinden, die beiden letzteren (vom Jahre 1861) sorgfältiger ausgeführt als sonst des Malers Art ist. Höchst bezeichnend für dessen

*) Gest. von Levasseur: auch phot. in der Goupil'schen Sammlung.

**) Bekannt unter dem Namen „la Boutique à quatre sous", ebenfalls von Aubert lithographirt.

Anſchauung war endlich ein Bild des Salons von 1864: „Aurora", ein Mädchen, das eben noch Kind geweſen und mit ſeinen Füßchen auf einer Winde ſchwebend, ohne daß ein Blatt ſich ſenkte, eine Blüte herbeizieht um aus ihrem Kelch den Thau zu ſchlürfen. —

Geht man dem Reiz dieſer Bilder auf den Grund, ſo merkt man, daß er auf der Verhüllung einer gezierten Sinnlichkeit, wie ſie dem Rokokozeitalter eigen war, mit helleniſchem Gewand beruht, ſowie auf jener Behandlung, welche die Erſcheinung in ein liebliches Schattenbild verflüchtigt und doch durch den realiſtiſchen Zug der Bewegung eine gewiſſe Wahrheit und Naivetät erreicht. Dieſe Miſchung iſt in ihrer Art wieder echt modern und das Gegenſtück zu dem groben Realismus eines Courbet, wie auch die blaſſe ſchmächtige Ausführung zu dem vollen paſtoſen Vortrag der Koloriſten ſchlechterdings Kontraſt bildet.

2.

Das Phantaſiegenre.

Das freie Spiel der Phantaſie, zu dem ſchon Hamon aus der ſittenbildlichen Schilderung der Vergangenheit übergeht, will doch auch in einer eigenen Gattung zu ſeinem vollen Rechte kommen. Die vielſeitige Zeit bildet auch nach dieſer Seite einen beſonderen Zweig aus, der, vorwiegend modernen Urſprungs, von ſeinen Vorläufern in den altdeutſchen Todtentänzen und Dürer'ſchen Holzſchnitten, den Viſionen eines Hieronymus Boſch und den Antoniusverſuchungen der Holländer ſich wol unterſcheidet. In ihm klingt leiſe noch der Spuk der Romantik nach, nur mehr in's Phantaſtiſche getrieben durch den ſtärkeren Rückſchlag gegen die helle Proſa der nüchternen Gegenwart. Das Verlangen nach Zaubermährchen und unheimlichen Schauerſcenen iſt ja im Publikum nicht minder lebendig und füllt täglich die Boulevardtheater, welche dieſe Neigung wol auszubeuten wiſſen. Doch liegt es in der Natur der Sache, daß die bildende Kunſt hierin auf einen engeren Kreis beſchränkt iſt.

Es ſind nicht die kleinſten Talente, welche ſich auf dieſe Gattung geworfen haben, da ſie nicht nur einen gewiſſen Aufwand von Phantaſie ſondern auch, damit die abenteuerliche Vorſtellung durch die Realität des Scheins wirken könne, eine gewiſſe Geſtaltungskraft vorausſetzt. Beides verbindet in einem nicht gewöhnlichen Grade Octave Penguilly-l'Haridon (geb. 1811, Direktor des Artilleriemuſeums). Er ſchildert gerne

die Nachtseiten des menschlichen Lebens und der Natur und weiß eine unheimliche Stimmung durch die energische Bewegtheit seiner fein und sorgfältig ausgeführten Gestalten, sowie durch den die Scene einhüllenden meistens grauen Ton nur um so eindringlicher auszudrücken. In seiner „Gaunerkneipe" sinkt eben ein verwundeter Kavalier, mit der letzten Kraft auf einen Tisch sich stützend, zusammen, während der Spielgeselle, der den Mord auf dem Gewissen hat, in wilder Bewegung aus der Thüre davon stürzt; in das Helldunkel des düsteren Raumes fällt gerade auf das weiße Wamms des Ritters ein schneidendes Licht. Dann „der Bettler", in Lumpen gehüllt und von einem Hund geführt vor einer elenden Hütte; eine Galgenlandschaft unter ödem Regenhimmel (diese drei Bilder im Salon von 1847); Berthold Schwarz, in einem schwach beleuchteten Gemach nach der Explosion zwischen seltsamen zertrümmerten Gerümpel zu Boden geschmettert (1855); ein Judas eben daran sich zu hängen in der fahlen Abenddämmerung einer gespenstischen Felsenlandschaft (1861); ein auf abschüssiger Straße in tobendem Sturm daherjagender Landsknecht (1864); ein altes in der Tracht des 16. Jahrhunderts gekleidetes Paar in trübem Wetter am Strande eines tosenden Meeres wandelnd. Alles Darstellungen, die einen düstern Eindruck machen, und indem sie das Auge durch die Kraft des Ausdrucks, die ungewöhnliche Stimmung anziehen, der Phantasie einen unheilvollen Ideenkreis eröffnen. Auch in der Darstellung einfacherer Motive sowie in seinen Landschaften sieht es der Künstler immer auf fremdartige und phantastische Wirkungen ab. In derselben Art, dabei sehr lebendig gezeichnet sind seine Illustrationen zum komischen Roman von Scarron.

In anderer Weise sucht Celestin Nanteuil (geb. 1813) die schwebenden Gestalten einer träumerischen Einbildungskraft malerisch zu versinnlichen; er verzichtet dabei auf eine feste Formengebung und strebt nach dem Reiz warmer koloristischer Effekte. Das zeigte sich schon in seinem „Bacchanal", nackte Gestalten des Bacchuskreises in übermüthiger Lust an einem Abgrund (1866). Noch deutlicher trat das phantastische Element hervor in dem „Sonnenstrahl", der in's Laubdickicht fällt und drei Sylphiden schwebend mit sich führt zu einem schlafenden jungen Jägersmann (1848), endlich in seinem „Jagdhüter", der in ärmlicher Stube an seinem Kamin sitzend „die Erinnerungen der Vergangenheit" an sich vorüberziehen läßt: duftig über ihm gaukelnde Gestalten, die schattenhaft in die Rauchwolken des Kamins zerfließen. Indessen in zu derber Farbigkeit sind diese Traum-

gebilde gehalten, mit zu grobem und pastosem Pinsel behandelt, als daß sie das leichte Spiel einer rein poetischen Stimmung versinnlichen könnten. Des Künstlers geschäftige Einbildungskraft hat sich außerdem in vielen Illustrationen und Lithographien beschäftigt, denen in ihrer flüchtigen Art eine gewisse Lebendigkeit nicht abzusprechen ist. — In neuerer Zeit nimmt Jan' Dargent geradezu den schauerlichen Spuk gewisser Volksmährchen zum Vorwurf, die Legenden seiner Heimath, der nördlichsten Bretagne, wo sich länger als in anderen Provinzen die alten heidnischen Sagen im Volksglauben erhalten haben. Er läßt, wie z. B. in den Wäscherinnen der Nacht, die ganze Natur mitwirken, um die Schrecken der gespenstischen Vorstellung auszudrücken, im fahlen Mondlicht die Bäume Fratzen schneiden und sich gebärden wie wilde Ungethüme. Doch trotz des unheimlichen Kolorits läßt das tolle Schauspiel kalt. Denn was die Phantasie mit Schrecken erfüllt, ist das zauberhafte Auftauchen und Verschwinden der Gestalten, das ja gerade verloren geht, indem die Hand des Malers es festhalten will. —

Ein ernsteres und durchaus eigenthümliches Talent ist de Lemud — so viel ich weiß, ein Schüler von Delaroche —, den aber jenes Ringen mit unbestimmten Phantasiegestalten in der Produktion gehemmt zu haben scheint. Auch hatte er eine vorwiegend zeichnerische Begabung, so daß er als Lithograph und Stecher seiner eigenen Kompositionen bekannter ist denn als Maler. Er wollte deren eine Reihe herausgeben (Anfangs der vierziger Jahre); doch kam es nur zu wenigen, worunter die schönste „Meister Wolfram" an der Orgel,*) — ich glaube nach einer Hoffmann'schen Novelle — um ihn, die Verkörperung gleichsam seiner musikalischen Ideen, verschwebende ausdrucksvolle Gestalten in phantastischem Kostüm. Allgemein bekannt ist sein „Beethoven", den er selbst mit einer festen und energischen Hand gestochen hat. Der Meister ist an seinem Klavier in Schlaf gesunken, den Kopf in die aufgelegten Arme halb versteckt, und scheint von wilden Träumen bewegt. Ueber ihm dirigirt in stürmischem Zug ein gespenstischer Kapellmeister ein in lichten Nebel zurückweichendes Orchester; von diesem aus schweben dem Vordergrunde zu einerseits düstere, andrerseits zarte anmuthige Gestalten, aber mit leis wehmüthigem Ausdruck, und scheinen den Schlafenden immer enger zu umhüllen. Die bildende Kunst will hier unfaßbare musikalische Empfindungen, wie sie aus der gährenden

*) Auch phot. in der Goupil'schen Sammlung.

Tiefe des Gemüths aufsteigen, und näher die Seelenkämpfe, die aus den Beethoven'schen Werken sprechen, in Bildern versinnlichen: sie vergißt, daß die Musik ihre eigene Ausdrucksweise und damit auch ihre eigene Gefühlswelt hat, die in die Formen einer anderen Kunst sich nicht übersetzen läßt. Allein sehr bemerkenswerth ist in dem Blatte das energische Leben der Zeichnung, das Verständniß der Form, und der empfundene Zug der Bewegung in jenen Traumgestalten, dessen Macht doch auch auf den Beschauer ihre Wirkung nicht verfehlt.

Neuerdings hat sich durch seine phantastischen Kompositionen Gustave Doré (geb. 1833) namentlich als Illustrator hervorgethan. Ein vielseitiges und bedeutendes Talent, das aber begierig, wie es scheint, nach dem Luxus des Pariser Lebens und im Zug große Summen zu verdienen sich in eine übermäßige Thätigkeit zersplittert. Von den vielen Werken, die er mit einer Unzahl von Holzschnitten ausgestattet hat, nenne ich nur als die besten: Rabelais, die Contes drôlatiques von Balzac, die Erzählungen von Perrault, Dante, Don Quixote und die Bibel. Er sucht tiefer in den Charakter und die Anschauungsweise der Poeten einzudringen und den eigenthümlichen Zug ihrer Phantasie durch malerische Mittel zum Ausdruck zu bringen. Das gelingt ihm öfters durch die ungemeine Beweglichkeit seiner Einbildungskraft und durch seine Gabe, poetische Eindrücke in sinnlich wahrnehmbare umzusetzen. Nicht bloß, daß er hierzu die abenteuerlichsten Gestalten, Köpfe und Bewegungen erfindet, denen doch in den besseren Fällen durch die Sicherheit der Zeichnung eine gewisse Realität nicht fehlt; sondern namentlich versteht er sich darauf, die Stimmung seines Vorwurfs durch die Umgebung, insbesondere die Landschaft und durch eigene Licht- und Schattenwirkungen effektvoll wiederzugeben. Er bringt so ein neues, ein malerisches Element selbst in den Holzschnitt und erweitert auch die Technik desselben durch eine an das Koloristische anklingende Behandlung. Nur hält er auch in diesen Dingen kein Maß, und wie er in der Zeichnung nicht selten karikirt oder sich mit einem Ungefähr begnügt, so übertreibt er den phantastischen Effekt und will den Dichter noch überbieten. Zu dem Ende zieht er alle nur denkbaren Mittel herbei, geht bald im Ausdruck des Erhabenen, bald im Charakteristischen bis an die äußerste Grenze; setzt nicht selten die Figuren gegen die malerische Umgebung herab, hebt das Element des Tons mehr hervor als es der Holzschnitt verträgt und bringt so in manche Blätter eine unruhige und trübe Wirkung. — Auch im Oelgemälde hat er sich in allen Gattungen versucht, von heroischen und mo-

numentalen Darſtellungen bis herab zur Landſchaft. Zu jenen (Dante und Virgil im neunten Kreiſe der Hölle, Sündfluthſcene) reichte doch ſein allzu raſch erworbenes Können nicht aus. Das Furchtbare in erſchütternder Beſtimmtheit und in koloſſalem Maßſtab vor die Anſchauung zu bringen, iſt er zu wenig Meiſter der Form, daher er denn hinter der Größe der poetiſchen Vorſtellung, die ihm auch hier vorſchwebt, weit zurückbleibt. Eher noch gelingt ihm das Genrebild, wozu ſeine Zeichnung ausreicht und wo ſich zugleich eine beſondere Stimmung koloriſtiſch verſinnlichen läßt; der Art iſt ſein „Abend auf dem Lande bei Grenada": ruhende Frauen im Grünen in der Geſellſchaft muſicirender Männer (1866). Doch hat ſeine Färbung immer etwas Hartes, und das Phantaſtiſche, das er auch hier anſtrebt, paßt doch beſſer in ſeine Illuſtrationen. —

Hierher laſſen ſich endlich noch die ſeltſamen Einfälle Albert Lambron's rechnen, der ſeit 1859 kein lärmendes Mittel unverſucht läßt um die Augen des Publikums auf ſich zu ziehen. Von ſeinen bizarren Bildern zu reden würde ſich nicht der Mühe lohnen, wenn ſie nicht eine beſondere Begabung und eine tüchtige Kenntniß des Handwerks verriethen. Die ſichere Formengebung, die er ſich in den Ateliers von Flandrin und Glehre erworben, wendet er übel an. Er malt mit Vorliebe lebensgroße Harlekinaden, das eine Mal Hanswurſt und Pierrot, am „Aſchermittwoch" einem Todtengräber begegnend, ein ander Mal Polichinell mit einem zerknitterten Liebesbrief, verzweiflungsvoll mit dem Kopf gegen einen Baum gelehnt u. dergl. mehr. Seine Darſtellung geht mehr auf geläuterte als realiſtiſche Form aus, während die Bewegungen knapp und präcis nach dem Leben ſind; die Malerei iſt flach und ſchneidet mit ſcharfen Lokalfarben die Geſtalten von den hellen Hintergründen ab. Der Widerſinn der darin liegt, ſolche Dinge in monumentalem Maßſtab mit einem gewiſſen Adel der Zeichnung zu behandeln, liegt auf der Hand; das Publikum fühlt das wol, ſtaunt einen Augenblick und geht lächelnd vorüber. —

Die Künſtler dieſer Gattung beſchäftigen ſich viel, wie bemerkt, mit Illuſtrationen zu bekannten Dichterwerken; ihre Neigung zu phantaſtiſchen oder ausdrucksvollen Darſtellungen findet hier einen günſtigen Spielraum. Aber auch unter den Malern ſind wir deren genug begegnet, die ihre Vorwürfe aus den Poeten holen. Der ſpröden Wirklichkeit gegenüber treffen ſie in dieſen ein ſchon von künſtleriſcher Phantaſie geſtaltetes Leben, und die Arbeit, den harten Stoff in der Hand flüſſig zu machen, ſcheint ihnen ſo weſentlich erleichtert. Haben nur die Geſtalten des Dichters eine

Digitized by Google

gewiſſe plaſtiſche Anſchaulichkeit, ſo ſcheint es leicht, den Reiz der poetiſchen Wirkung mit maleriſchen Mitteln zu erreichen. Wie aber hier die Gefahr nahe liegt Beides, das Dichteriſche und Maleriſche zu verwechſeln, iſt ſchon im erſten Buche hervorgehoben; zu oft wird vergeſſen, daß zumal im ausgeführten Oelbilde der Reiz der künſtleriſchen Erſcheinung ein durchaus anderer iſt, als der der poetiſchen Vorſtellung. Jener beruht auf einem in allem Wechſel beharrenden Lebensbilde, das in Einen Moment die Mannigfaltigkeit der inneren und äußeren Welt zuſammenfaßt und ſichtbar ausprägt; dieſer umgekehrt auf dem Wechſel ſelber, der Bewegung der Empfindungen und Charaktere, die innerhalb eines geſchloſſenen Ganzen ſich entwickelt und verläuft. Der Maler, der bei dem Dichter zu Gaſte geht, greift alſo aus einer Kette ein Glied heraus, das nothwendig Bruchſtück bleibt und des lebendigen Zuſammenhangs mit ſeinem Ganzen entbehrt. Aber die Stoffnoth der neuen Zeit, welche mitten unter der Fülle darbt, treibt immer noch die poetiſchen Scenen zu Dutzenden hervor. Namentlich ſind es Dante, Shakeſpeare und vor Allem Goethe's Fauſt, deren Geſtalten in allen möglichen Typen und Wendungen auf den franzöſiſchen Ausſtellungen unermüdlich wiederkehren. Die namhafteren Darſtellungen dieſer Art ſind ſchon bei den einzelnen Künſtlern erwähnt. Außerdem iſt Guermann Bohn aus Stuttgart zu erwähnen, der wol mehr der franzöſiſchen Schule als der deutſchen angehört und ſich faſt ausſchließlich auf jene Gattung beſchränkt. Er iſt ein ziemlich fertiger Zeichner; doch fehlt ihm was er gerade zu dieſem Genre beſonders brauchte, nämlich Kraft des Ausdrucks und koloriſtiſche Anſchauung.

3.

Das Sittenbild der Gegenwart.

Es iſt doch die Mehrzahl der Genremaler, welche das Sittenleben der Gegenwart behandelt, ſowol das des eigenen Landes, ſeiner verſchiedenen Stände und Stämme, als das fremder, noch ſcharf und eigenthümlich ausgeprägter Nationalitäten. Natürlich ſchildern ſie zum weitaus größeren Theil das beſchränkte Daſein der unteren Volksſchichten, die noch mehr Raçe, noch mehr Natur und deren ungebrochene Erſcheinungsweiſe haben, als die gebildeten Klaſſen; doch werden wir einige Künſtler antreffen, die auch der künſtlichen gleichförmigen Sitte und dem formloſen Modekleid der letzteren eine maleriſche Seite abzugewinnen ſuchen. Faſt

Alle, zumal diejenigen der neueſten Zeit, halten ſich an die gewöhnlichen Zuſtände des Lebens, an ſeinen alltäglichen Verlauf, worin der Menſch einfach bei ſich iſt und ſeiner Arbeit, ſeinem beſcheidenen Berufe nachgeht. Stellen ſie Wechſelfälle oder Ereigniſſe dar, ſo beſchränken ſie ſich auf das ſtille Leid und Glück, das in jedes Menſchenleben und jeden Familienkreis ſeinen Einſchnitt macht. Bedeutſamere und verwickelte Vorgänge, wie ſie namentlich früher die deutſche Genremalerei zu erzählen liebte, ſowie eine tiefere Charakteriſtik der Individuen finden ſich bei den Franzoſen höchſt ſelten. Auch greifen ſie nicht häufig zu komiſchen Situationen, wie ſie das deutſche Sittenbild immer noch bringt, die ſich mit ihrem bildlich ausgedrückten Witz mehr an den Verſtand als an die Anſchauung wenden. Worauf es ihnen ankommt, das iſt, wie ſchon früher bemerkt, die maleriſche Erſcheinung, worin ein ſchlichter Lebensinhalt ruhig beſchloſſen bleibt. Daß ſie dabei in der harmloſen Wahrheit, der gediegenen Fülle des Scheins hinter den Holländern zurückſtehen, hat ſchon das erſte Buch gezeigt; zudem fehlt es ihnen am Reiz der künſtleriſchen Vollendung. Gerade in dieſer Gattung iſt jene ſkizzenhafte Weiſe, welche mit der Realität der Bewegung und keck hingeſetzten Lichtwirkungen ſich begnügt, beſonders zu Hauſe. Wie wenn der Maler fühlte, daß der eigentliche Nerv des Zeitalters dieſen kleinen Kreis doch nur flüchtig berühre, und daher ſeine Hand deſſen Bild nur wie im Fluge zu erhaſchen brauche.

A. Das Sittenbild des bürgerlichen Kleinlebens.

Auf die komiſche Schilderung des modernen Kleinlebens hat ſich nur ein Maler näher eingelaſſen: François Biard (geb. 1800), aus der alten Lyoner Schule. Er hielt ſich an die kleinen Gebrechen und Unfälle der niederen und ſpießbürgerlichen Kreiſe, woran gerade in Paris durch den Kontraſt zwiſchen dem eng gewöhnten Daſein der kleineren Leute und dem breiten Laufe des großſtädtiſchen Treibens niemals Mangel iſt. Solche Späße wußte er geſchickt nach dem Leben zu beobachten, die lächerlichen Eigenheiten beſtimmter Klaſſen und Individuen mit leicht karikirender Hand feſtzuhalten. Er fand damit keinen kleinen Beifall; vor ſeinen Bildern drängte man ſich in den Ausſtellungen der dreißiger Jahre, und namentlich war der Pariſer Philiſter, der damals auch durch die bildende Kunſt entweder erſchüttert oder erheitert ſein wollte, ein höchſt dankbares Publikum. Es ſind Scherze der gewöhnlichſten Art: wandernde Komödianten bei ihrer

Toilette, badende Knaben, denen ein Gendarm die Kleider wegnimmt,*) ein dekorirter Bürger, den eine Schildwache salutirt und dessen Frau die Ehre knixend erwiedert, Revue einer ländlichen Nationalgarde vom Maire abgehalten, ein Familienbad, Faschingsrauferei zwischen Masken und der Polizei, Visitation an einer Mauth, Familienconcert, das ein Kind am Klavier unter der Bewunderung gähnender Verwandten liefert, und derlei Scenen mehr, woran Biard unerschöpflich war. Doch mit Darstellungen noch ganz anderer Art wußte er eine schaulustige Menge anzuziehen. Er hatte große Reisen gemacht, nach dem Süden sowol, nach Syrien und Aegypten, als nach dem Norden bis zu den Lappländern, später auch, wie es scheint, in Amerika. Nun benutzte er seine Kenntnisse von fremdem Land und Leuten, um abenteuerliche und ungewöhnliche, auch rührende Scenen aus dem Leben ferner Völker zu schildern, wobei Sklavenschiffe und Sklavenmärkte, Europäer in den Urwäldern oder in der Eisregion keine kleine Rolle spielen. Das war Augenweide für die Neugier, wie jene Bilder Reizmittel für die Lachlust. Der künstlerische Werth ist bei beiden Arten gleich gering; denn auch in seinen komischen Scenen ist, im tiefen Unterschiede von den Niederländern, nur das dünne kurzathmige Leben des einen spaßhaften Momentes. Seine Zeichnung wie seine Behandlung hat noch durchweg die harte trockene Manier der Lyoner Schule. Neuerdings ist auch das größere Publikum gegen den Künstler gleichgültig geworden. Wenig ist von den vielen Früchten dieses Talentes geblieben, das im Grunde nicht unbedeutend war und das Leben von seiner charakteristischen Seite zu fassen das Zeug hatte. —

Die Verkehrtheiten und Widersprüche der heutigen Gesittung und Gesellschaft, welche im scharfen Licht des modernen Bewußtseins grell genug zu Tage liegen, forderten allerdings gerade deßhalb die komisch darstellende Hand heraus. Allein für diese war natürlich das geeignete Mittel weit eher die bloße Zeichnung und Illustration als die Malerei. In Frankreich haben sich denn auch tüchtige Talente mit Geist und Geschick ausschließlich dieser Gattung gewidmet; für sie fanden sich in Paris, wo jene Verwicklungen und Gebrechen wie in einem Brennpunkt sich gesammelt haben, mit der besten Gelegenheit zur intimen Beobachtung zugleich die passenden Kräfte. Ich kann das interessante Thema, das die Geschichte der modernen Karikatur in sich schließt, hier nur obenhin berühren, da es in

*) Beide gest. von Jazet in dessen bekannter flüchtiger Manier.

den Bereich meiner Aufgabe nicht einschlägt. Von diesen Illustratoren sind insbesondere zwei hervorzuheben, der früh verstorbene J. J. Grandville (1813—1847) und Gavarni. Jener, ein subtiler Geist von mehr spielendem als einschneidendem Humor, war nicht darauf angelegt, den tiefen Schwächen und sittlichen Konflikten des modernen Lebens geradezu auf den Leib zu rücken; auch gelang es ihm nicht, mit wenigen Strichen im menschlichen Gesichte die verschiedensten Eindrücke und Leidenschaften charakteristisch auszusprechen. Dagegen hatte er, wie auch seine Illustrationen zu den Fabeln von Florian und Lafontaine beweisen, ein feines Verständniß für die Thiernatur und wußte nun, indem er sie mit der menschlichen Gestalt kombinirte oder menschliche Sitten und Charaktere in ihr anklingen ließ, in diesen „Metamorphosen" das Ungereimte und Widersinnige des Lebens mit einer wirksamen Mischung von komischer Laune und scharfem Ernst wol auszudrücken. Weit energischer dagegen dringt Gavarni — pseudonym für Paul Chevallier (1810—1866), wie er eigentlich hieß —, ein bedeutendes und im besten Sinne durchaus modernes Talent, in die Gebrechen, die Laster und die tollen Wechselfälle der modernen Gesittung ein.*) Er verbindet mit einer scharfen und geistvollen Beobachtungsgabe für die verschiedensten Kreise des moralischen Lebens ein merkwürdiges Talent kecker und lebendiger Schilderung, welche sowol den allgemeinen Charakter der Zeit als Ausdruck, Bewegung und Gebärde der Individuen wie auf frischer That ertappt. Was ihn hiebei vornehmlich kennzeichnet, ist die feine Linie, welche er zwischen Karikatur und ernster Sittenschilderung einzuhalten weiß. Er hat sich eine eigene Weise der Zeichnung ausgebildet, die zwar in ihrer virtuosen Flüchtigkeit nicht ohne Manier ist, aber mit großer Sicherheit und geschmeidiger Hand jedesmal den charakteristischen Zug, das Wesentliche der Sache trifft und dies auch im Einzelnen der Erscheinung harmonisch durchführt. Seine unzähligen Zeichnungen schließen auch die ernsten und tragischen Konflikte der Pariser Gesellschaft nicht aus, wo er sich dann nicht selten zum Ausdruck eines tieferen Humors erhebt, wie er andrerseits — namentlich in seiner ersten Periode — die leichtfertige Anmuth gewisser Frauenkreise und den tollen Uebermuth der Faschingslust zu versinnlichen wußte. Zu seinen besten Werken lassen sich, außer jenen Loretten- und Karnevalsblättern, etwa zählen: Masques et Visages, les Fourberies des

*) Vergl. das Nähere über denselben in meinem Nekrologe in der Kunstchronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, Nr. 3 u. 4.

Femmes, les Invalides du sentiment und les Lorettes vieillies. — Einſeitiger als die beiden Genannten hält ſich Henri Daumier (geb. 1810) an die lächerlichen Seiten des franzöſiſchen Treibens, an jene Verkehrtheiten, die mehr auf der Oberfläche ſpielen. Wie ſeine Zeichnung trockener, herber und einförmiger iſt als diejenige Gavarni's, ſo hat auch ſeine Auffaſſung eine beißendere Schärfe, weit mehr karikirenden Spott als Humor. Doch ſind innerhalb dieſer Weiſe ſeine Darſtellungen nicht ſelten treffend und lebendig, namentlich die bekannte Reihenfolge der Robert-Macaire-Blätter. —

Die Schilderung des niederen Volkslebens von ſeiner ernſten, zum Theil auch von ſeiner düſtern Seite, haben wir ſchon bei den Realiſten gefunden; hier haben wir es mit ſeiner harmloſen Erſcheinung zu thun, in die nur bisweilen ein leiſer komiſcher oder rührender Zug ſpielt. Oefters iſt in ſolchen Darſtellungen doch allzu wenig Aufwand von Phantaſie, die Situation gar zu platt und intereſſelos, andrerſeits die oberflächlich geſchickte Behandlung gar zu raſch fertig mit einem ungefähren Schein der Realität und dem bloßen Reiz der flüchtig erhaſchten Lichtwirkung in geſchloſſenen Stuben. Der früher erwähnte Jules Trayer (geb. 1806) behandelt neben jenen Leidensſcenen (vergl. S. 635) auch die behaglichen Seiten des modernen Familienlebens: eine Mutter im Begriff ihr Kind zu ſtillen, eine junge Frau, höchſt ſittſam und ehrbar mit Stricken beſchäftigt, nachdem ſie wol eben in der neben ihr liegenden Bibel geleſen, eine während der Ferien in ihrem Salon gemüthlich verſammelte Familie u. dergl. mehr. Seine Behandlung iſt kräftig im Ton, in der Zeichnung zu maſſig und obenhin, ſonſt leicht und flüſſig und bemüht, die Realität mit einer gewiſſen Eleganz zu geben. — Edouard Frère (geb. 1819) hält ſich ausſchließlich an die niederen Stände und ihr im gewohnten Gleis verlaufendes Leben. Er weiß dabei namentlich das unbewußte Treiben der Kinder zu belauſchen und natürlich auszuſprechen: bald in ihrer Ausgelaſſenheit beim fröhlichen Spiel (z. B. Schneeballenkampf vom Jahre 1861), bald ſtill und emſig bei ihrer Arbeit (z. B. Mädchen in einer Nähſchule zu Ecouen, 1866). Die beſſeren dieſer Bilder ſind anziehend durch ein zartes Helldunkel und das heimlich in die geſchloſſenen Räume einfallende Licht; auch ſind meiſtens die beſcheidenen Empfindungen dieſer Menſchen gut ausgedrückt. Die Zeichnung iſt nachläſſig, die Ausführung flüchtig. — Emile Béranger (geb. 1814) ſchildert gern junge Arbeiterinnen, zufrieden bei ihrer Beſchäftigung, in zierlicher Behandlung und mit einem friſchen klaren Kolorit. — Emmanuel Duverger greift mit Vorliebe zu

bewegteren Vorwürfen, aus denen eine tiefere Erregung der Gemüther spricht: so in einem Besuch mildherziger Frauen bei Armen, in der Schifferfamilie, die während des Sturms ängstlich auf die Rückkehr des Vaters wartet (1861), dem Landmann mit seinen Kindern (1863, im Luxembourg), in der reuigen Tochter, die der geistliche Herr des Ortes mit ihrer Familie versöhnt (1866) u. s. f. Die fleißig gemachten Bildchen sind warm und klar im Ton, jedoch im Ausdruck und in der Charakteristik nicht ausreichend. — Außerdem sind hier durch ihre verwandte Anschauung Henri Dargelas, Timoleon Lobrichon, Louis Lanfant und der schon genannte Eugène Feyen (S. 603) zu erwähnen. Entschiedener realistisch ist Théophile Gide, der auch Klosterscenen, ein andermal in lebensgroßem Maßstab einfach beschäftigte Menschen in der Tracht früherer Zeiten darstellt. Recht lebendig war ein Bild des Salons von 1866, singende Chorknaben in der Kirche, unbefangen und eifrig bei ihrer Sache, wahr in der Bewegung und von der gut beleuchteten Innenarchitektur voll sich abhebend.

Eine andere Künstlergruppe beschränkt sich nicht auf diese Schilderung des kleinbürgerlichen Lebens, sondern geht zugleich auf das Land, in die verschiedenen Provinzen Frankreichs und beobachtet dort das Treiben der verschiedenen Stämme. Sie läßt sich insofern hierherzählen, als sie dabei weniger den Nachdruck auf die eigentliche Stammeseigenheit und die bäurische Erscheinung legt, als auf das schlichte Dasein der kleinen Leute in ihrem engen Kreise. So zunächst Marie Guillemin (geb. 1812), dessen Thätigkeit bis in den Anfang der vierziger Jahre zurückgeht. Er behandelte zuerst Genrescenen aus dem täglichen Leben der mittleren Stände, dann aus der Bretagne und den Pyrenäen, immer von ihrer malerischen Seite, in einem hellen freundlichen Kolorit und in der fleißigen aber etwas trockenen und harten Weise der älteren Schule. — Energischer sucht der vielgewanderte Armand Leleux (geb. 1818) die Unmittelbarkeit der realen Erscheinung zu fassen. Er ist insbesondere geschickt das Spiel des Lichtes und das Helldunkel in geschlossenen Innenräumen wiederzugeben; nur dämpft er darin die Lokalfarben bisweilen zu sehr ab und hat zu schroffe Uebergänge vom Licht zum Schatten. Seine Figuren, flüchtig gezeichnet und ausgeführt, haben dennoch Charakter, freie Bewegung, den Ausdruck ihres Zustandes. Er brachte zuerst, in den vierziger Jahren, ländliche Scenen aus dem Schwarzwald und Tyrol; dann spanische Bettler und allerlei Volk in einer spanischen Schenke („die Posada"), Interieurbilder aus der Schweiz und dem kleinen Pariser Leben. Neuerdings endlich — wo er übrigens

ſchwerer und ſtumpfer im Ton wird — aus dem italieniſchen Kloſterleben, ſo eine Mönchsküche, römiſche Abbati beim Schachſpiel u. ſ. f. — Ein friſches Beobachtungstalent hat in den letzten Jahren Alexandre Sain bekundet. Er behandelt mit einer durchaus realiſtiſchen Anſchauung und mit einem kräftigen Kolorit harmloſe Scenen aus dem Kinderleben (z. B. Tanz von Schornſteinfegerjungen, die Spinnerin), oder aus den Pyrenäen die kräftigen Geſtalten der Basken, namentlich der Frauen, in einfachen Zuſtänden. Anderer Art aber gleichfalls ganz realiſtiſch war ſein Bild im Salon von 1866: rüſtige Weiber, die an ſchwere Arbeit gewöhnt ſind, mit Ausgrabungen zu Pompeji beſchäftigt, energiſche Figuren, die ſich von einem blaſſen Grunde farbig abheben; doch läßt ſich hier eine gewiſſe Abſichtlichkeit durch den Kontraſt zu wirken, nicht verkennen. Zu dieſer Gruppe gehört außerdem der Schweizer Fritz Zuber-Buhler. —

Noch iſt an dieſer Stelle Eugène Le Poittevin (geb. 1806) anzuführen, der ſchon in den dreißiger Jahren mit Genrebildern aus dem Küſten-, Fiſcher- und Schifferleben Erfolg gehabt, ſpäter aber auch im kleinbürgerlichen Kreiſe anſprechende Motive gefunden hat. Ein gefälliges Talent und gewandt in der Ausführung; er weiß ſeine Figuren natürlich zu bewegen, ſie mit koloriſtiſchem Sinn in eine maleriſche Umgebung zu ſetzen, endlich Landſchaft und Meer im weichen Element der Luft gut abzutönen. Dazu hat er eine ergiebige Phantaſie, die immer neue Situationen findet und bisweilen auch den Reiz einer humoriſtiſchen Stimmung hineinzulegen weiß, ſowie im Vortrag eine leichte und ſichere Hand. So ſind ſeine Arbeiten immer beachtenswerth, ohne durch ernſtere Eigenſchaften auf tieferen künſtleriſchen Werth Anſpruch machen zu können.

In eigener Weiſe behandelt Hugues Merle, welcher der neueſten Zeit angehört, die Noth und Sorge des armen Volkes, namentlich ſeiner Frauen und Kinder: in lebensgroßem Maßſtab, mit edlerer Anſchauung und fleißiger Durchbildung der Form, aber mit melodramatiſchem Intereſſe und einem ſtarken Anflug von Sentimentalität. Es ſind ſchöne Geſtalten mit feinen Köpfen, dieſe in Lumpen gehüllten Bettelweiber, nur mitgenommen vom Elend und mit dem Ausdruck tiefen Kummers in den abgehärmten Zügen („die Bettlerin" im Luxembourg; arme Mutter mit zwei Kindern im Salon von 1866). Auch wo der Maler weniger auf das Mitgefühl des Beſchauers es abgeſehen hat, in ſeinem Mädchen, das ein Schweſterchen leſen lehrt, zwei Liebenden in einem blumenreichen Wald, einer glücklichen Mutter mit ihrem Säugling an der Bruſt, ſtrebt er nach

Schönheit der Erscheinung mit empfindsamem Ausdruck. Dem Künstler sind Verständniß der Form und eine sorgsam vollendende Hand nicht abzusprechen. Allein seine Empfindungsweise ist allzu absichtlich, zudem mit seiner glatten und kühlen Malerei in Kontrast, daher in der Wirkung matt und charakterlos. —

Allen diesen Malern — welche den unteren Volksschichten ihre Stoffe entnehmen — steht eine kleine Gruppe gegenüber, die endlich unternimmt, was so lange für bedenklich galt: die malerische Darstellung des eleganten und behaglich ausgestatteten Lebens der wohlhabenden Klassen und ihrer häuslichen Sitten. Einzelne Anläufe zu dieser Gattung haben wir wol schon angetroffen,*) doch noch Keinen, der es ernsthaft damit versucht und sich ihr ganz gewidmet hätte. Und auch von dieser kleinen Gruppe ist nur Einer geborener Franzose, Auguste Toulmouche; die beiden anderen, Alfred Stevens und Gustave Dejonghe, sind Belgier. Doch darf man sie zur französischen Schule insofern rechnen, als ihre Gestalten das treue Gepräge der Pariser Gesellschaft haben und in Pariser Salons mit französischen Manieren sich bewegen. Eins fällt bei allen Dreien sofort in die Augen: daß sie nämlich immer junge hübsche Frauen oder Mädchen und niedliche Kinder schildern, mit jener zierlichen Anmuth, welche den gebildeten Ständen in Frankreich eigen ist, und jenem Geschmack in der Kleidung, der auch in die widersinnigste Mode noch eine Art Reiz zu bringen weiß. Dabei verstehen sie sich vortrefflich auf den „Komfort" der Einrichtung, den behäbigen Luxus eines wohnlich und mit harmonischem Sinn möblirten Frauengemachs; hier ist nicht, wie auf manchen deutschen Bildern der Art, jene aus Trödlerläden zusammengesuchte und laut durch einander schreiende Pracht, die im besten Falle an die Miethzimmer eines besuchten Badeortes erinnert. Andrerseits nichts von der Steifheit, der Affektation und dem todten Lächeln, überhaupt jenem gespreizten Wesen,

---

*) Dazu zählen auch ein paar Bildchen von Auguste Steinheil, dem Schwager Meissonnier's: „Mutterliebe" und „der Morgen", letzteres ein junges Ehepaar in reichem Himmelbett mit ihrem kleinen Kinde spielend. Hier ist indessen die koloristische Behandlung des Weißzeugs und die Zusammenstimmung der schillernden Stoffe die Hauptsache. — Die Scenen aus der eleganten Kinderstube von Dominique Holfeld (geb. 1804) gehören — wie auch seine religiösen Bilder — zu jenem Modegenre, das in wolfeilen Kupferstichen vervielfältigt an den Bilderläden seine Bewunderer findet.

das in manchen deutſchen Kreiſen für vornehm gilt und dafür nur zu oft vom beſcheidenen Künſtler auf Treu und Glauben genommen wird. Vielmehr haben die Geſtalten jenes Kleeblatts den leichten Wurf und die Freiheit der Bewegung, welche in Frankreich das Kennzeichen guter Geſellſchaft ſind, die runde entgegenkommende Grazie feiner Frauen und das zierlich unbeholfene, ungezogene Weſen allzugut gewöhnter Kinder. Kurz, ſie treffen dies Leben in ſeiner allerdings ſchmächtigen Wahrheit, in der ſchwächlichen Natur, zu der ſich die Künſtlichkeit moderner Sitte ſchließlich ausgewachſen hat. Dabei wiſſen ſie das Kokette und Liebenswürdige dieſer üppigen Welt gefällig herauszuheben.

Darin beſteht ihr Verdienſt, darin aber auch ihre Mängel. Zu viel Gewicht legen die gebildeten Stände der Zeit auf den bloßen Schein, den ſie nicht entbehren können und der doch nur, wie ſie ſelber fühlen, eine unwahre und weſenloſe Hülle iſt; weſſen Weſen aber darin aufgeht, der hat ſelber keinen Inhalt, keine Erfüllung. Am Schein aber packt der Maler ſeine Welt und ſchlimm für ihn, wenn unter dem Schein nichts iſt, das er mit ergreifen könnte. Die todte Hülle, in der keine Seele pulſirt, das iſt die Proſa, die Langeweile — und dieſe in der That ſieht aus den Bildern jener Künſtler heraus, wenn der erſte reizende Eindruck vorüber iſt. Dieſer öden Leere, dem Mangel an innerer Lebendigkeit können ſie um ſo weniger entgehen, als ihnen jener elegante Schein und Schimmer, jene äußere Grazie die Hauptſache iſt. Zum größten Theil ſind es die dürftigſten Situationen, die ſie ſchildern: ein Beſuch, Geplauder zweier Mädchen, Mütter mit ihren Kindern ſpielend oder ſie unterrichtend; ganz maleriſche Motive, wenn, wie geſagt, der Schein ein naiver, von Leben erfüllter wäre. Und auch da wo dieſe Meiſter ihre hübſchen Figuren in eine bewegtere Beziehung ſetzen, iſt dies nicht die Gediegenheit eines ächt menſchlichen Inhalts, ſondern die durchaus moderne Empfindung des Konflikts zwiſchen Natur und Sitte, Neigung und „Schicklichkeit“. So die jungen Frauen von Stevens, die heimlich Briefe ſchreiben und empfangen. Oder ein paar Bilder von Toulmouche, die gerade beſondern Erfolg gehabt haben: „die verbotene Frucht“ reizende blutjunge Mädchen in einer Bibliothek, wo ihrer Zwei verbotene Waaren entdeckt haben und mit einem Evalächeln leſen, während eine dritte an der Thüre lauſcht, eine vierte auf der Leiter weitere Nachforſchungen anſtellt;*) dann die „Vernunftheirath“,

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

wo der mißmuthigen Braut zwei Freundinnen ſchmeichelnd zureden. Aber auch die Behandlungsweiſe dieſer Maler erſetzt nicht, was ihrer Anſchauung abgeht. Auch in ſie iſt ein proſaiſcher Zug gekommen. Gar zu zierlich führen ſie den Pinſel; trocken und gleichmäßig kühl, von derſelben Kraft im Beiwerk wie in den Köpfen iſt namentlich das Kolorit von Toulmouche. Nur Stevens zeigt mehr koloriſtiſchen Sinn und eine feinere Abſtufung der Töne. Was an der Malerei insbeſondere von Toulmouche iſt, bemißt ſich daran am beſten, daß die Photographien nach ſeinen Bilder eine beſſere Wirkung machen als dieſe ſelber.

B. Das Sittenbild der bäuriſchen Stämme.

Eine eigene Gattung des Sittenbildes hat die moderne Kunſt aufgebracht, indem ſie die Eigenthümlichkeit der verſchiedenen Volksſtämme, zunächſt des eigenen Landes, in ihren Typen und Trachten, Sitten und Feſten zum ſelbſtändigen Gegenſtand der Darſtellung machte. Da ſich die Charaktere derſelben nur auf dem Lande erhalten haben, ſo verbindet ſich damit der weitere Vortheil der naturwüchſigen und maleriſch urſprünglichen Erſcheinung, die das Bauernleben, wo es noch racemäßig iſt und an der Gewöhnung der Altvordern feſthält, immer noch darbietet. Dazu kommt das frauke, zugleich ernſte und fröhliche, offene und ungebrochene Weſen, das ſich das eingeſchränkte Daſein ſolcher Menſchen, wie durch eine Scheidewand von der Alles zerſetzenden und umformenden Kultur getrennt, ſelbſt heute noch bewahrt. Daher wendete ſich, als mit den vierziger Jahren die Genremalerei ſich auszubreiten begann, eine ganze Gruppe dieſem Stoffkreiſe zu.

Vor Allem hat die Bretagne eine Anzahl von Künſtlern angezogen und ihnen einen reichen Schatz dankbarer Vorwürfe geliefert. Mit beſonderer Zähigkeit haben die Bretonen — wie auch ihre noch umlaufende und ſtets in Fluß bleibende Volksdichtung zeigt — an ihrer alten celtiſchen Eigenthümlichkeit, ja an Sitten und Gebräuchen, die noch aus der Druidenzeit ſtammen, feſtgehalten. In ihrer Erſcheinung iſt noch die alte Kraft der Stammeseigenheit, das Urwüchſige und Wuchtige, das einer gewiſſen wilden Schönheit nicht ermangelt, wie die Natur ihres Landes mit einem düſteren und gewaltigen Charakter eine rauhe Anmuth verbindet. Reiz genug für die Maler, die in dieſer geglätteten und geſchliffenen Zeit nach einem Stück jungfräulicher Natur ſuchen. Bekanntlich hat ſich für die Bretagne auch

ein eigener Poet gefunden, Brizeux, den, nachdem er Italien geſehen, eben dies Urſprüngliche nach der Heimath zurückzog*), und der nun ſowol ihr idylliſches Landleben als die einfachen Gemüthskonflikte ihrer Bewohner mit ächtem Naturgefühl und einer einfachen poetiſchen Sprache erzählte.

Allen Künſtlern dieſer Gattung iſt eine durchweg maleriſche und realiſtiſche Behandlungsweiſe eigen, welche weit mehr auf den Ausdruck der Kraft als den der Anmuth geht und das Charaktervolle des Gegenſtandes ſelbſt in der Derbheit und brüsken Energie des Vortrags durchzuführen ſcheint. Dies iſt der Fall ſchon mit Einem der Erſten, der dieſes Feld betrat, mit Adolphe Leleux (geb. 1812), dem Bruder des ſchon genannten Armand. Derſelbe hat wol auch normänniſche und ſpaniſche Genreſcenen behandelt, wobei er, ebenfalls mit dem Ausdruck der Stammeseigenheit das Naturleben von Landleuten, Hirten, Schmugglern u. ſ. ſ. ſchilderte, ſich aber vorzugsweiſe an die Bretagne gehalten. Sein vorwiegend maleriſches Talent bekundete ſich ſchon darin, wie er immer Figuren und landſchaftliche Umgebung zu einem Ganzen zuſammenſtimmt, worin beide ungefähr gleichen Werth haben; dabei weiß er beide mit ſaftigem Ton in Licht und Luft einzuhüllen. Seine Zeichnung iſt flüchtig und ſkizzenhaft, trifft aber immer die Natur der Bewegung und den Charakter der Typen, die er übrigens nicht ſelten bis zum Häßlichen treibt. Mit dieſen Eigenſchaften verbindet er eine friſche und natürliche Auffaſſung. So gelingt es ihm, das Landvolk in dem ſtillen Ernſt ſeiner Arbeit ſowol als in der Luſtigkeit ſeiner Feſte lebendig zu ſchildern. Der Art hat er die Bretonen in allen möglichen Situationen und Lebenslagen, faſt immer jedoch im Freien, im Wald und Feld, dargeſtellt: beim Ackerbau, bei der Ernte, an der Schmiede, in der Schenke, bei der Hochzeit (letzteres von 1863, im Luxembourg) u. ſ. w. Neuerdings wird ſeine von jeher kecke und etwas dekorative Ausführung doch gar zu oberflächlich und entwurfsmäßig. — Charles Fortin (1815—1865) dagegen beſchränkt ſich auf das ärmliche Innenleben der Bretonen in ihren höchſt ländlichen und dürftigen Hütten. Als entſchiedener Realiſt nimmt er

*) In einem ſeiner Gedichte heißt es:

„O pays de force et de grâce
J'ai pour vous tout l'amour qu'on a pour la beauté.
— — — — — — — — — —
Tels le chef nous mena vainqueur,
Tels nous sommes restés à l'occident des Gaules
Vierges d'esprit, vierges de coeur."

dieſes ächt bäuriſche Daſein von ſeiner rauhen und herben Seite; er ſcheut auch abſtoßende Geſtalten nicht und begnügt ſich mit dem kräftigen Schein ſchlichter Naturwahrheit. Dabei verſteht er ſich jedoch auf das ſtimmungsvolle Helldunkel der ſchwach beleuchteten Stuben, worin er nur bisweilen zu weit und in's Schwärzliche geht. Auch er gibt die einfachſten Zuſtände und Sitten (ein „Benedicite", Bretonen beim Tiſchgebet, im Luxembourg).

In heftigerer Bewegung und erregten Vorgängen ſchildern meiſtens Evariſte Luminais und Louis Duveau (beide geb. 1818) das bretoniſche Leben. Luminais faſt immer auf ausgedehnten Flächen und in lebensgroßem Maßſtabe, der freilich den beſcheidenen Inhalt dieſes Daſeins um Vieles überſteigt. Doch wird dieſes Mißverhältniß inſofern weniger fühlbar, als er mit flotter energiſcher Behandlung gern die wilde und urkräftige Seite deſſelben hervorhebt, wie in den „Meerplünderern" (1851), die an der felſigen Küſte der Bretagne die von einem Schiffbruch herrührenden Schätze eifrig an's Land ziehen, den Wilddieben u. ſ. f. Auch in einfachere Scenen bringt er einen rauhen und bewegten Zug: ſo in der Teſtamentseröffnung (1853), in den Wallfahrern (1857), Bauern in der Schenke (1859), einem Viehmarkt (ebenfalls lebensgroß, 1861) u. dergl. mehr. Seine Zeichnung iſt nachläſſig, erfaßt aber die derbe Natur des Stammes; ſeine Malerei, voll und kräftig im Ton, hat einen barſchen ungeſtümen Charakter, der zu wenig von künſtleriſchem Maß und zu viel von jenem bekannten franzöſiſchen „chic" hat. — Eine tiefere Auffaſſung zeigt Duveau, der ſich im Realismus ein gewiſſes Stylgefühl bewahrt und mit Vorliebe zu Situationen düſtern oder gewaltſamen Inhalts greift. Der Art iſt ſein „Tag nach einem Sturme", wo ein an die Küſte geworfener Leichnam von armen Frauen aufgefunden wird (1846), „die Begegnung", zwei Kähne mit Emigranten und Republikanern, die ſich auf dem Meere treffen und wüthend einander anfallen (1848), geſtrandete Fiſcher (1851); dann von einer ſtilleren Bewegtheit „die leere Wiege", an der ein bretoniſches Bauernpaar ſitzt, in dumpfem Schmerz verſunken. In dieſen Kompoſitionen iſt eine gewiſſe Größe der Bewegung, während die Malerei ſchwächer iſt und zwiſchen matten und grellen Tönen ſchwankt. Neuerdings geht der Künſtler bisweilen zu idealen Vorwürfen über (die ſieben Todſünden in Frauengeſtalten verſinnbildlicht, Agrippina, Perſeus), wobei er jedoch ſeine im Ganzen realiſtiſche Anſchauung nicht aufgibt. —

In der jüngſten Zeit iſt auf dieſem Felde noch Eugène Leroux (nicht zu verwechſeln mit dem Lithographen gleichen Namens) zu Anſehen

gekommen. Er behandelt wie Fortin das Innenleben der Bretonen, aber, indem er ihm gleichfalls die rauhe Schlichtheit der Natur läßt, mehr von der anmuthigen und gemüthlichen Seite, die auch diesem Kreise sich abgewinnen läßt. In dieser Weise ist namentlich sein „Neugeborener" (Salon 1864, im Luxembourg), wobei die Mutter noch im Wochenbette liegt, der Vater an der Wiege mit dem Kinde beschäftigt und die Magd an ihrer häuslichen Arbeit ist. Hier macht auch die Stube bei aller Dürftigkeit durch die Treue, womit das Geräthe wiedergegeben ist, ohne daß es sich vordrängte, einen wohnlichen Eindruck. Der Künstler hat eine einfache und unbefangene Naturempfindung, der er, wenn auch seine Formengebung noch unsicher ist, doch durch die feine Stimmung des Kolorits und einen satten Vortrag einen anziehenden Ausdruck zu geben weiß. — Bei den Malern der Bretagne sind endlich noch St. Germain, Charles Pouſſin und der schon unter den Realisten angeführte Guerard zu erwähnen. —

Auch andere Provinzen Frankreichs haben ihre besonderen Darsteller gefunden; doch wie keine von ihnen der Bretagne an ursprünglicher Kraft des Stammcharakters gleichkommt, so sind auch unter diesen keine Talente von entschiedener Eigenthümlichkeit. Indessen haben sich dem Elsaß, wie wir gleich sehen werden, seit einigen Jahren tüchtige Künstler zugewendet und in diesem Kreise Werke hervorgebracht, die in ihrer Art auch den besten jener bretonischen Bildern nicht nachstehen. — Emile Loubon (1809—1863; er war Direktor der Zeichenschule zu Marseille) hat Scenen aus dem Landleben des südlichen Frankreichs, insbesondere der Provence, behandelt, in einer realistischen Weise, die auch seltsame und häßliche Motive der Darstellung werth findet und gern das harte Leben auf dem trockenen staubigen Boden des Südens hervorhebt. Ueberhaupt spielt die Landschaft bei ihm eine große Rolle, nimmt die Figuren öfters ganz in sich herein und setzt sie fast zur Staffage herab. In seinem Kolorit merkt man den Einfluß der romantischen Schule, wie er denn mit Decamps und Roqueplan befreundet war; doch ist ihm eine bunte Härte eigen geblieben. — Auguſte Jeanron (geb. 1809) schildert mehr das Volksleben der nördlichen Provinzen, hat sich aber auch auf anderen Gebieten, sogar in der religiösen Legende umgethan. Seine Anschauung ist ebenfalls durchaus realistisch, wie er denn auch den Realismus mit der Feder verfochten und einmal, angeregt zudem durch seine Freundschaft mit Lebrun-Rollin, das Leben des Proletariers in zwölf Episoden dargestellt hat. Ein mittelmäßiges Talent, aber bezeichnend für jene modernen Franzosen, welche durch die

Seltſamkeit und Verſchiedenheit der Vorwürfe das Auge anziehen wollen. Dahin gehören auch ſeine Bilder von Zuaven aus dem italieniſchen Feldzuge in dieſer oder jener beliebigen Situation. Neuerdings, da er an die Stelle Loubon's in Marſeille getreten, iſt er ebenfalls zum Süden übergegangen. — Der Darſtellungen aus den Pyrenäen von Guillemin und Sain iſt ſchon gedacht. Außerdem laſſen ſich hier etwa noch erwähnen: Auguſte Delacroix (auch Aquarelliſt und im Marinebild bewandert), Guſtave Morin, Paul Soyer, Nicolas Berthon, der Letztere mit Genreſcenen aus der Auvergne, welche maleriſche Begabung, aber zugleich eine extreme realiſtiſche Richtung bekunden. — Halb zur franzöſiſchen Schule läßt ſich endlich der Schweizer Edouard Girardet (geb. 1819) zählen, der, wie ſein Vater und ſein Bruder Paul, auch als Kupferſtecher thätig iſt. Er ſchildert in gefälliger Weiſe das Kleinleben ſeiner Heimath, in täglichen Vorgängen von natürlichem und heiterem Charakter, mit einer kühlen durchſichtigen Färbung und mit fleißigem aber nüchternem Vortrag.

Eine eigene Gattung bilden die Darſtellungen aus dem Elſaß. Dieſes hat ſich in ſeinem bäuerlichen Leben einen gemüthlichen Zug bewahrt, der an deutſche Art und Weiſe erinnert und den Maler anregt in dieſes ſchlichte Daſein eine tiefere Innigkeit und Seele zu legen, in der beſonderen Erſcheinung des Stammes zugleich allgemein menſchliches Leid und Glück energiſcher zum Ausdruck zu bringen. Der angeſehenſte Maler dieſer Richtung iſt Guſtave Brion. Schon in den Scenen die er zum Vorwurf nimmt klingt die ernſte Auffaſſung an, welche die einſchneidenden, die feſtlichen Momente gleichſam aus dem Leben des Landmanns hervorhebt. Insbeſondere gehören hierher: „Begräbniß in den Vogeſen", arme Landleute ziehen und begleiten in einer ſchneeigen grauen Winterlandſchaft auf einem grobgezimmerten Schlitten einen Sarg vorwärts; Bauern aus dem Schwarzwald an einer „wunderthätigen Heilquelle"; Flößer, ſtämmige derbe Geſtalten, einen großen Holzzug lenkend, der den Rhein hinabtreibt (dieſe drei auf der Ausſtellung von 1855); ein Begräbniß am Rhein, der Nachen mit dem Sarg ſtößt eben vom Ufer ab, an dem theilnehmende Freunde ſtehen, die den Abfahrenden das Geleit gegeben (1859); der Hochzeitszug durchs Dorf (ſ. die Abbildung);*) das Hochzeitsmahl, wozu ſich eben die Geladenen einfinden (beide von 1861); Landleute auf der Raſt im Walde bei einer Wallfahrt (1863, im Luxembourg); „Dreikönigstag", wo drei ver-

*) Geſt. von Girardet; auch photographirt in der Goupil'ſchen Sammlung.

vermummte Knaben der in behaglicher Stube um den Tiſch verſammelten Familie feierlich ihren komiſchen Beſuch abſtatten. Die Bauern Brions haben immer den Typus des Stammes und den Ausdruck unbewußter Befangenheit in ihrem kleinen Kreiſe; ſie ſind natürlich in ihrem Gebahren, wahr und bequem in ihren Bewegungen. Dabei iſt in den Bildern ein warmer voller Ton, der die entſchieden ausgeſprochenen Lokalfarben zu einer ernſten und eigenthümlichen Stimmung verbindet. Nur laſſen — davon abgeſehen, daß die Ausführung öfters flüchtig und etwas obenhin iſt — der Ausdruck der Köpfe und die Durchbildung der Form überhaupt zu wünſchen übrig. Daher mag es wenigſtens zum Theil kommen, daß es den Geſtalten an dem vollen Zug des inneren Lebens fehlt, der unmittelbar zur Phantaſie des Beſchauers ſpricht; es iſt ihnen zu viel von der dumpfen und ſchwerfälligen Realität geblieben. Die Anſchauung des Malers hat nicht Humor, oder vielmehr nicht Fluß und Freiheit genug, um uns über die dürftige Enge dieſer Welt, worein ſie uns verſetzt, zugleich zu erheben. — Auch Charles Marchal, der früher im modernen Pariſer Leben gern Motive ungewöhnlicher Art ſuchte — wie eine Begegnung von Masken nach einem Faſchingsball mit barmherzigen Schweſtern — hat ſich mit Glück dem Elſaß zugewendet. Seinen ländlichen Scenen gibt er gern einen leiſen humoriſtiſchen oder ſentimentalen Anflug und fügt ſo zur Wahrheit der Bewegung und des Ausdrucks, worauf er ſich wol verſteht, noch einen beſonderen Reiz. Auch ſtrebt er, wenigſtens für die Frauengeſtalten, bei aller Treue gegen ihren volksthümlichen Typus, nach Anmuth der Erſcheinung. Von ſeinen Bildern ſind zwei im Luxembourg: „Lutherchoral", an frühem Morgen von jungen Elſäſſerinnen vor den Häuſern geſungen (1863), und der „Mägdemarkt", Bäuerinnen, welche reihenweiſe an der Straße ſtehen und mit Dienſtherren unterhandeln um gedungen zu werden (1864). Die Abſicht der Naivetät fühlt man hier übrigens ſchon aus der Kompoſition heraus, die ſich vorſätzlich genau an die Realität hält. Eine recht liebenswürdige Empfindung ſprach aus dem Bilde von 1866, dem der Künſtler den Namen „Frühling" gegeben: eine hübſche Bauerndirne im Sonntagsſtaat ſteht in ihrer Stube an den Tiſch gelehnt und ſchaut ſinnend durch's offene Fenſter in's Grüne hinaus. Zu der Zeichnung fehlt es Marchal ebenfalls an der Präciſion, und ſeinem Kolorit, das Ton und Luft hat, thut ein kreidiges Weiß Eintrag. — Dieſer Gattung läßt ſich noch Felix Haffner zutheilen, der ſich außerdem in Landſchaften und dekorativ behandelten Thierſtücken verſucht hat. Seine realiſtiſche Art zeugt

von guter Beobachtung; aber ſein hellbuntes ſchillerndes Kolorit iſt ohne alle Stimmung. — Auch der früher erwähnte Schutzenberger iſt auf dieſem Felde mit Geſchick thätig geweſen, ebenſo Théophile Schuler, der übrigens den Charakter dieſes Landvolkes wirkſamer und treffender in ſeinen Zeichnungen wiedergibt als in ſeinen Bildern. — An dieſer Stelle muß endlich Guſtave Jundt genannt werden, der vornehmlich das badiſche und tyroler Landvolk zu ſeinem Gegenſtande nimmt. Bei ihm wiegt die komiſche Auffaſſung des Bauernlebens vor, wie er denn gern Momente ſchildert, in denen das gutmüthig Täppiſche und Unbeholfene deſſelben oder der Kontraſt ſeiner noch derben Natürlichkeit mit der Kultur der Zeit an den Tag tritt. Solche Scenen ſind „die Einladung zur Hochzeit" die von zwei herausgeputzten badiſchen Bauern verlegen hervorgebracht wird (1859); der „Neugeborene", ein Tyroler, der offenbar in ſeinem Dorfe einer der Vornehmſten iſt, empfängt ſchmunzelnd in der Wochenſtube die Glückwünſche der Nachbarn über ſeinen Sprößling, den neben ihm die Pathin in Windeln auf dem Arm hat (1861); „ein Sonntag im Muſeum des Großherzogs",*) Schwarzwälder Bauern in ſtummer Verwunderung vor antiken Statuen (1864), und eine verregnete Hochzeitspartie (1866). —

Neuerdings haben ſich in der Schilderung des Landlebens, zum größten Theil ebenfalls auf den Pariſer Ausſtellungen, einige deutſche Maler hervorgethan, die den beſten jener Franzoſen wenigſtens gleichkommen, wenn ſie ſie nicht übertreffen. Es ſind Knaus, Anker von Bern, Salentin, der jüngere Meyerheim, Schlöſſer und Vautier, dieſer wol von Allen das größte und ächteſte Talent. Faſt Alle haben, wenn auch Einige der Düſſeldorfer Schule angehören, in Frankreich ihre Studien gemacht oder vollendet und hier ihr Geſchick maleriſcher Behandlung ausgebildet. Was ſie aber vor jenen auszeichnet, iſt die harmloſere Auffaſſung und die ernſtere ſorgfältigere Ausführung. Sie haben nicht wie die Franzoſen jene Abſichtlichkeit der Naivetät, welche um jeden Preis den Schein der unbelauſchten und auf ihrer zufälligen Realität ertappten Natur erreichen will; ſie wollen ferner nicht blos die charakteriſtiſche Hülle der Stämme geben — ein Reiz der ſich bald abſtumpft — ſondern zugleich das menſchlich Seelenvolle, die ſtarke und ungebrochene Empfindung, welche dieſer einfachen Menſchenart noch innewohnt; ſie begnügen ſich endlich nicht, wie eine gute Anzahl der Genannten, mit einer ſkizzenhaften und auf Effekt berechneten Gewandtheit. Andrerſeits freilich begehen ſie öfter den Fehler eine Situation zu wählen,

*) Nach dem Original phot. von Bingham.

welche über die maleriſche Erſcheinung hinausgeht und ſich anſieht wie ein lückenhafter Auszug aus einer „Dorfgeſchichte“, oder eine Scene, die dieſe kleine Welt dem Gelächter des draußenſtehenden gebildeten Beſchauers preisgibt, wo dann der einfache Landmann zum einfältigen Bauer wird im Kontraſt zum Städter. Damit aber wird den Figuren ihre Seele ausgeweidet, das unendliche Recht ihrer eigenen Exiſtenz genommen; ſie werden zu den Männchen eines illuſtrirten Witzes, die nur für den einen Moment der Darſtellung ein nothdürftiges Scheinleben friſten. Das hängt freilich damit zuſammen, daß nothwendig der modernen Genremalerei jener Humor der tiefeindringenden und vertrauten Beobachtung fehlt, womit die Niederländer ihre eigene Welt zum Gegenſtand der Kunſt machten. Dieſe legten in das geringfügige Treiben ihrer Bauern ein erfülltes gediegenes Leben, eine ganze Welt, und dieſe voll in ſich befriedigte Energie des Daſeins, welche die ganze Erſcheinung durchdrang, hob ſie zugleich über die Beſchränkung der kleinen Exiſtenz hinaus in das allgemein Menſchliche. So erhielt auch der Ausdruck ſtiller Behaglichkeit oder bäuriſcher Luſt eine unendliche Tiefe, wie andrerſeits aus dieſer beſeelten Welt auch auf das geringſte Geräthe ein Streiflicht fiel und ſo unter der vollendenden Hand des Künſtlers unendlich werthvoll wurde. Jetzt aber, da das Bauernleben der Bildung und Geſittung des Zeitalters gegenüberſteht und von ihr beleuchtet wird, jetzt iſt es kaum mehr möglich, in dieſem kleinen Kreisausſchnitt ein Spiegelbild der ganzen Welt zu finden.

C. Das Sittenbild des Auslandes, namentlich des Orients.

Auch in dem Volksleben fremder und ferner Nationen hat ſich die moderne Genremalerei einen neuen Stoffkreis erſchloſſen. Sie findet hier, namentlich in den Stämmen des Südens, außer dem Reiz eines eigenthümlich ausgeprägten Weſens noch die kräftigen Formen und die maleriſche Erſcheinung unvermiſchter Racen. Freilich muß ſie darauf verzichten das gediegene Daſein erfüllter Naturen zu ſchildern; denn, wie von der Geſittung, ſo ſind auch von dem tieferen Leben des Zeitalters jene Völker unberührt geblieben. Doch dieſen beſeelteren Schein ſuchen auch die Maler nicht, ſowenig wie die Schönheit geläuterter Formen. In dieſes Gebiet iſt der Realismus nicht minder eingedrungen; er beſtimmt die künſtleriſche Anſchauung und verbindet daher abſichtlich mit dem maleriſchen Schein die zufällige Bedingtheit und Härte der Wirklichkeit. In voller Naturwahrheit

ſoll jene entlegene Welt vor dem Beſchauer ſtehen, wie gegenwärtig, ihr eigener Charakter nur um ſo energiſcher hervortreten durch die Realität ihres urſprünglich ſchönen, nun aber von der Noth des Daſeins mitgenommenen Leibes.

Vor dieſen entſchiedenen Realiſten iſt Eugène Giraud (geb. 1806, als Maler bedeutender denn als Kupferſtecher) zu nennen, der ſpaniſche, italieniſche und orientaliſche Genreſcenen immer nur aus dem Geſichtspunkte eleganter und gefälliger Wirkung behandelt hat. Wie er zuerſt dem Zeitalter des Rokoko, etwa nach der Art des Watteau, heitere Vorwürfe abzugewinnen wußte, ſo faßt er auch das Sittenleben jener ſüdlichen Stämme von ihrer anmuthigen Seite. Insbeſondere hat er mit ſeinen ſpaniſchen Bildern bei dem größeren Publikum Beifall gefunden; eins der beſten iſt der „Tanz in einer Schenke von Granada“ (1853, im Luxembourg.) Den kecken und wollüſtigen Bewegungen der Tanzenden läßt ſich eine gewiſſe Lebendigkeit nicht abſprechen; in den belaubten Platz am Hauſe fällt das Sonnenlicht und ſpielt luſtig auf den gar friſchen ſchillernden Stoffen der Frauenröcke. Alles iſt farbig, leuchtend und lebhaft, hat aber zugleich jene glänzende und unwahre Koketterie der Erſcheinung, die wir als ein Merkzeichen der Modemaler angetroffen haben. Auch aus dem Orient, mit dem ſich Giraud neuerdings vornehmlich abgibt, holt er ſich ſolche Motive, die einen ſtarken Anflug von ſinnlicher Grazie haben: ſchöne Frauen im Harem in durchſichtigen Gewändern (1863), oder eine braune Tänzerin von Cairo, eine Almeh (1866), deren bronzener Leib in wollüſtiger Wendung aus dem nachläſſig umgeworfenen Kleide ſich hervorſchmiegt. In ſolchen Bildern verräth ſich deutlich unter dem Schleier des fremden Typus das Phrynegeſicht moderner Sinnlichkeit.

Dagegen ſucht Alfred Dehodencq den eigenen Charakter des ſpaniſchen Lebens in Form und Bewegung, Lokal und Kolorit treu wiederzugeben. Ihm iſt es, wie überhaupt den Malern ſeiner Gattung, darum zu thun, mit dem Reiz maleriſcher Wirkungen eine treffende Sittenſchilderung zu verbinden. In neuerer Zeit hat er, indeſſen mit weniger Glück, morgenländiſche Scenen, namentlich das jüdiſche Leben in Marokko, behandelt. Er verſteht ſich auf die Charakteriſtik der Typen und, obſchon ſeine Zeichnung zu flüchtig iſt, auf Energie der Bewegung; ſein Kolorit will im Lichte des Südens die vollen Lokalfarben entſchieden gegen einander wirken laſſen, verſieht es aber in der abdämpfenden Harmonie des Geſammttons. — Achille Zo hält ſich mit Vorliebe an das Treiben der ſpaniſchen

Hochzeitszug im Elsaß. Von Gust. Brion.

Arabiſche Reiter. Von Fromentin.

Zigeuner. Seine Figuren haben den freien Zug dieſes ſorgloſen Lebens; doch gelingt ihm insbeſondere das warme Lichtſpiel des ſüdlichen Himmels. — Hierin ſteht ihm Jules Worms nach, überhaupt ein kleineres Talent. — Théodore Valerio (geb. 1819) behandelt mit Geſchick, insbeſondere in Aquarellen und Radirungen, die Typen, Trachten und Gebräuche der ſlaviſchen Stämme, zumal der Donauprovinzen: Ungarn, Wallachen, Serbier, oft wandernde und muſicirende Zigeuner. Seine Darſtellung hat einen vorwiegend ethnographiſchen Anſtrich. — In einem ganz anderen Kreiſe hat ſich mit Talent Iſidore Patrois eingebürgert. Er ſchildert mit feſter Zeichnung, welche aus dem Stammcharakter, ohne ihn zu verwiſchen, eine gewiſſe Schönheit zu entbinden weiß, und in einem warmen leuchtenden Ton einfache Zuſtände aus dem ruſſiſchen Kleinleben. Seine neueſten Bilder aus der Geſchichte der Jungfrau von Orleans ſind weit weniger gelungen. — Endlich iſt auch das italieniſche Volksleben, im Unterſchiede von der edleren Auffaſſung L. Roberts und ſeiner Nachfolger, in der Härte und Gewöhnlichkeit ſeiner natürlichen Erſcheinung zum Gegenſtand der Darſtellung geworden. In dieſer Hinſicht ſind François Reynaud, der der realiſtiſchen Weiſe ſeines Lehrers Loubon treu geblieben, Jules Salles und Jaques Clère anzuführen. Keiner von ihnen kommt übrigens dem Schweizer Alfred van Muyden gleich, der ſich in Paris ausgebildet hat und von den Franzoſen öfters zu den Ihrigen gezählt wird. Er weiß das Familien- und Kleinleben der römiſchen Kontadini von ſeiner gemüthlichen Seite mit natürlicher Anmuth und in einem feinen, etwas kühlen Kolorit zu ſchildern.

Auch von dem Orient haben, nachdem er ſeit Delacroix und Decamps, andrerſeits ſeit dem Landſchafter Marilhat (vergl. das folgende Buch) in den Geſichtskreis der modernen Kunſt aufgenommen iſt, die Genremaler in ausgedehntem Maße Beſitz ergriffen. Die naturaliſtiſche Anſchauung iſt hier nicht weniger vorherrſchend als in jenen Gattungen. Die Darſtellung geht ebenfalls auf die zufällige und mitgenommene Realität der Erſcheinung aus, aber in dem Duft und Schimmer der ſüdlichen Luft und in dem heißen Einklang der ungebrochenen und doch gleichſam verkochten Lokaltöne des farbenreichen Morgenlandes. Zumeiſt wird das figürliche Leben mit der Landſchaft in faſt gleichem Werthverhältniß verbunden. Dieſe enge Verknüpfung gibt ſich durch das eigene Weſen des Morgenlandes, da in ihm

der Menſch mit der Natur wie verwachſen iſt und von dem an ſie feſtgebundenen Leben ſeinen Charakter empfängt. Daher vermiſchen ſich hier in einigen Künſtlern die Unterſchiede zwiſchen Genre und Landſchaft und führe ich an dieſer Stelle nur diejenigen an, bei denen das Sittenbildliche und damit die Figuren entſchieden vorwiegen.

Der Bedeutendſte von Allen und überhaupt eins der größten Talente der jüngſten Zeit iſt Eugène Fromentin (geb. 1819), ein Schüler des Landſchafters Cabat. Er hat wie Keiner verſtanden das dumpfe und brütende ſowol als das in der Thätigkeit ſtraffe und angeſpannte Weſen der orientaliſchen Menſchen, andrerſeits den ungemein feinen und lichten Luftton, worin die ganze Natur wie im zarteſten Aether ſchwimmt, mit einer eigenthümlichen Meiſterſchaft wiederzugeben. Seine Weiſe iſt inſofern realiſtiſch, als ſie die Natur im Typus der Race, wie im Charakter der Bewegung und in allen äußeren Bedingungen genau nach dem Leben erfaßt. Aber ſie gibt der Erſcheinung immer einen gewiſſen Adel, einen breiten Wurf und zeigt namentlich in dem durchaus eigenen Kolorit ein ideales Element. Man ſieht, er iſt im Orient nicht nur zu Hauſe; ſondern in ſeine Anſchauung hat er ihn ganz aufgenommen und dann wieder zu einem wahren und doch von der Individualität des Malers durchgeiſtigten Bilde entlaſſen. Von genauer Kenntniß des Orients zeugen auch ſeine literariſchen Arbeiten „Un été dans le Sahara“ und „Un an dans le Sahel“; ſie bekunden außerdem einen feinen eindringenden Sinn und eine nicht gewöhnliche Gabe der Schilderung. Was nun aber ſeine Meiſterſchaft ausmacht, iſt mehr noch, als die Sicherheit und Leichtigkeit der immer das Weſen der Form treffenden Zeichnung, die merkwürdige Fähigkeit, den Ton und die Luftſtimmung des Orients in allen Tages- und Jahreszeiten mit ächtem maleriſchem Reiz zu vergegenwärtigen. Dazu kommt ſeine beſondere Art und Weiſe die Lokalfarben in ſatten und doch leuchtenden Tönen auszuſprechen, ſie rein und voll durch die Vermittlung zarter Halbtinten zuſammenzuſtimmen und doch jedesmal ſein Kolorit in einem beſtimmten Geſammtton zu halten. Ja hierin geht er wol bisweilen zu weit, er bemüht ſich zu ſehr, eine weiße, bläuliche, gelbliche Tonleiter vorwalten zu laſſen. Endlich die ungewöhnliche Art der Ausführung: leicht und dünn ſind die Farben hingeſetzt, faſt nur getuſcht, wie ein duftiger Schleier über die Leinwand gezogen, ohne daß es den Tönen an Tiefe noch an Leuchtkraft fehlte. Für den erſten Blick hat dieſe Ausführung etwas Skizzenhaftes, aber man ſieht bald, daß die Beſtimmtheit der Erſcheinung nicht darunter

leidet. Freilich muß man zugeſtehen, daß dieſe Malerei faſt überfeinert iſt, Fülle und Körperhaftigkeit vermiſſen läßt; auch verfällt ſie, wo ſie feſter verfahren will, in eine Art Trockenheit. Fromentin iſt mit Courbet und Millet, zu denen er das gerade Gegenſtück bildet, ein bezeichnendes Beiſpiel für jenes Beſtreben der modernen Kunſt, die Ausbildung der Technik ſo weit wie nur immer möglich zu treiben. Sie iſt dabei an die äußerſte Grenze angelangt, wo, wie wir ſchon im erſten Kapitel ſahen, die Technik, die Weiſe des Vortrags, zum ſelbſtändigen Reizmittel werden will und die Originalität in Manier umſchlägt.

Die Landſchaft, welche der Meiſter insbeſondere in ihrem Wüſtencharakter treffend vergegenwärtigt, ſpielt immer bei ihm eine große Rolle, ordnet ſich aber unter, ſobald die Figuren eine ſelbſtändige Bedeutung haben und nicht blos Staffage ſind. Eines der erſten guten Bilder war „eine Audienz bei einem Khalifen", der umgeben von ſeinen Verwandten und Dienern unter dem Portikus ſeines Hauſes die Huldigung verſchiedener Stämme von ihren Vertretern entgegennimmt, im Salon von 1859. In derſelben Ausſtellung war noch „eine Straße zu El-Aghouat", die das Leben im heißen Süden ausdrucksvoll verſinnlicht; Araber ſchlafen im Schatten der Häuſer, auf der Sonnenſeite liegt die ſchlagende Gluth des Mittags, das Ganze ein Bild des in die durchglühte Luft der tropiſchen Natur wie verſenkten Daſeins. Anmuthig veranſchaulicht „der Hirte in den kabyliſchen Bergen", gelaſſen zu Pferd ſeinen Weg verfolgend, die Einſamkeit des arabiſchen Landlebens. Eine energiſche Leidenſchaftlichkeit der Bewegung iſt dagegen in den reitenden Boten, die wie der Wind über die Ebene ſprengen (beide im Salon von 1861, letzteres im Luxembourg, ſ. die Abb.). Eine ganz andere Stimmung iſt wieder in dem „arabiſchen Bivouak bei Tagesanbruch" von 1863. Noch kämpft der blaſſe Schimmer des Tages mit der Nacht und ſchlafen die Araber bei ihren dunklen Zelten; nur eine Frau hat ſich erhoben und iſt daran den Pferden ihr Futter zu geben. Vortrefflich iſt die tiefe Ruhe der ſchwindenden Nacht ausgedrückt und im Gegenſatz dazu die thauige Friſche des Morgens, unter deren leiſen Schauern Erde und Menſchen zu erwachen ſcheinen. Wieder in verſchiedener Weiſe iſt der „Falkner", ein junger nerviger Araber auf ſtürmendem Pferd, ganz aufgegangen in Jagdluſt und wilder Bewegung. Und ſo ſind immer die Werke des Meiſters der volle Ausdruck einer einfachen aber eigenthümlichen Stimmung des arabiſchen Naturlebens. Nur iſt in ſeinem neueſten Gemälde — von 1866 —, einem Nomadenſtamme auf dem Marſche,

kleinen Figuren in einer reichen Landschaft, das Ineinanderspiel der mannigfaltigsten Lokalfarben übertrieben, wodurch sich die Wirkung zersplittert und das Kolorit fleckig wird, während in ein paar anderen Bildern von 1861 und 65 ein besonderer eintöniger Effekt zu stark vorwiegt. Sollte auch Fromentin jenem Schicksal unterliegen, das manche der jüngeren Talente, indem sie immer in demselben Kreise sich bewegen, über das wahre künstlerische Maß so bald hinaustreibt? —

Nur kurz kann ich bei den übrigen Malern dieser Gattung verweilen. Es sind alles Realisten von gröberem Schlage, weniger edel in der Behandlung der Form und auf sonderbare, oft gewaltsame Lichtwirkungen aus; wie auch meistens die Gruppirung und Bewegung der Figuren das genaue Abbild der Wirklichkeit, aber einer ungewöhnlichen, geben will. Sie schildern größtentheils die Sitten und Gebräuche der Araber eingehender, als es Formentin gethan hat. Talent und Geschick sind auch hier zu finden. Dahin gehören Théodore Frère, der Bruder des oben genannten Edouard (geb. 1808), der auch Architekturbilder aus dem Orient gebracht hat; Léon Belly, der früher mehr Landschaften malte, nun aber auch die Menschen in einfachen Lebenszuständen und im vollen Sonnenlicht eines wolkenlosen Himmels zu beobachten weiß („Pilger nach Mekka" von 1861 im Luxembourg); aus der jüngsten Zeit noch Gustave Guillaumet, der in der Ausbreitung gleichmäßiger Lichtstimmungen tüchtig ist („Abendgebet in der Sahara" von 1863 im Luxembourg), und Edouard Magy, der die Situation seiner lebendig bewegten Figuren auch im Kolorit charakterisirt, aber die Landschaft gar zu oberflächlich behandelt. Louis Mouchot, auch als Landschafter thätig, schildert das Leben in den Straßen von Caire, wobei die malerische Architektur ebensoviel zur Wirkung beiträgt, als die ihren Geschäften nachgehenden Menschen. Seine Bilder sind warm und leuchtend durch das Spiel des einfallenden Sonnenlichts mit dem Dunkel der Schatten auf den reichen Lokaltönen. Noch ist hier Albert Pasini, ein geborner Italiener, zu nennen, der seltsame Beleuchtungen liebt und neuerdings, nachdem er Scenen aus dem arabischen Leben behandelt, mit gleicher Gewandtheit zu persischen Motiven greift. Von den übrigen Malern, die von der Landschaft nur zuweilen zum Genre übergehen, wie Berchère, Bellel u. s. s. wird im siebenten Buch die Rede sein.

Diesen Künstlern lassen sich einige Andere anschließen, welche das algierische Volksleben von seiner edleren Erscheinung fassen und an ihm eine gewisse Formenschönheit zum Ausdruck bringen wollen: Leopold de Mou-

lignon (z. B. arabiſche Bettlerin mit ihren Kindern) und namentlich die pſeudonyme Henriette Browne. Letztere hat ſonſt moderne Genreſcenen aus den nächſtliegenden Lebenskreiſen geſchildert, dann aber Frauen im türkiſchen Harem (Salon von 1861), in einer eleganten und hellen Tonleiter, die an ihren Lehrer Chaplin erinnert. Sie iſt außerdem bekannt durch ihre tüchtig gemalten Bildniſſe. — Vor Allen jedoch ſind in der figürlichen Darſtellung des Orients die Zeichnungen von Alexandre Bida (geb. 1823) hervorzuheben. Einige ſeiner Blätter, wie die betenden Juden vor der ſalomoniſchen Mauer (1857)*) und die maroniſtiſche Predigt in dem Libanon (1859), ſind auch in Deutſchland durch den Kupferſtich bekannt geworden. Er hat außerdem die verſchiedenſten Scenen aus dem heutigen morgenländiſchen Leben in figurenreichen Darſtellungen behandelt. Nicht nur gibt er jedesmal in einer Mannigfaltigkeit lebensvoller Individuen den Charakter der Typen, der Bewegungen und das Detail der äußeren Erſcheinung, ſondern auch die Luftwirkungen, den leuchtenden Ton und das warme Helldunkel des Südens, und bringt ſo in die Zeichnung ein maleriſches Element. Dabei iſt die Formengebung ſorgfältig und durchgeführt; ſie zeugt von gediegener Kenntniß und einer ungewöhnlich geübten Hand. Die realiſtiſche Auffaſſung zeigt ſich freilich auch in der Zufälligkeit, der Zerſplitterung der Anordnung, welche die Figuren genau ſo neben und hinter einander ſtellt, wie ſie gerade dieſer oder jener Augenblick zuſammenführen mag. Der Künſtler hat eine eigene Ausführungsweiſe: er modellirt auf dem getuſchten Blatt mit Hülfe von Radirnadel und -meſſer, indem er die dunklen Tuſchtöne wegnimmt und ſo die Taillen durch den weißen Grund des Papiers herſtellt. In ſeine Zeichnungen kommt dadurch eine eigene Klarheit und ein höchſt deutliches Relief der Erſcheinung.

4.

Das Stillleben.

Noch haben wir einen Blick auf das Stillleben, das Blumen- und Fruchtſtück zu werfen, das ſich als Nebenzweig der Genremalerei betrachten läßt. Was hier den maleriſchen Reiz ausmacht, das iſt der Schein und Schimmer der „todten Natur“ — zu der auch das mannigfaltige Geräthe des Kleinlebens zählt —, das Spiel des Lichtes auf der ſpröderen oder

*) Geſt. von Pollet; auch photographirt.

weicheren Oberfläche, das belebende Ineinanderwirken der Reflexe, wodurch Eines im Anderen ſtärker oder ſchwächer ſich wiederſpiegelt. Des Malers Auge hält dieſes verſchwebende Farbenleben feſt, löſt den Schein vom Körper ab und erfreut ſich nun an dem Glänzen und Leuchten, worin dieſe kleine Welt ihre gleichſam noch gebundene Seele an das Licht des Tages verräth. Bekanntlich ſind die alten Holländer in dieſer Gattung Meiſter. Wie ſie in der Beſchränkung des häuslichen Daſeins einen unendlichen Lebensinhalt, eine Fülle von Gemüth und Charakter fanden, ſo wußten ſie auch mit fühlendem Sinn ſein Beiwerk, die Möbel, Stoffe, Küchengeräthe, Blumen und Früchte in jenem maleriſchen Reiz zu erfaſſen. Und da ſie an dieſen Dingen ihre Freude hatten, ihren Werth und ihre tiefe Beziehung zu der harmoniſchen Stille der eigenen Exiſtenz empfanden, ſo verweilten ſie bei ihrer Darſtellung mit ſorgſam vollendender Hand. Auch kam ſo in ihre Bilder ein Hauch von menſchlicher Theilnahme; der Beſchauer fühlt es heraus, daß dieſe ſcheinbar geringfügigen Gegenſtände in ihrem Leben eine Rolle ſpielten. Dieſe intime Anſchauung fehlt natürlich den modernen Malern des Stilllebens, wie ja dafür die Zeit ſelber, von ganz anderen Intereſſen bewegt und in raſtloſer Umbildung begriffen, nur einen flüchtigen und gleichgültigen Blick hat. Daher bieten die hierher gehörigen Werke bei aller Geſchicklichkeit kein tieferes Intereſſe. Nur ein äußerlicher Sinn für geſchmackvolle Nachbildung und maleriſche Wirkung ſpricht aus ihnen, und faſt immer merkt man, daß ihre Objekte ungebraucht, abſichtlich hingelegt und hingeſtellt ſind, um dem Maler als Modell zu dienen. —

Seit lange hat die Blumenmalerei in Lyon ihre Stätte, da ſie zugleich einen weſentlichen Zweig der Seidenfabrikation bildet und dieſe zur Kunſtinduſtrie erhoben hat. Zwar zählt nicht hierher Joſeph Redouté (1759—1840), der, ſchon unter der Republik thätig und von Napoleon ſehr geſchätzt, das ganze Pflanzenreich in Aquarell — worin er eine eigene Meiſterſchaft hatte — mit ſtaunenswerther Genauigkeit, meiſtens zu wiſſenſchaftlichen Zwecken, behandelt hat. Er wurde dann, namentlich durch ſeine Werke über die Liliaceen und die Roſenarten zu europäiſchem Ruf gelangt, der begünſtigte Blumenmaler der verſchiedenen Höfe, die er in raſchem Wechſel ſich folgen ſah. Dagegen iſt der erſte Künſtler der neueren Zeit auf dieſem Gebiete, Simon Saint-Jean (1808—1860), in Lyon geboren und — kurze Aufenthalte in Paris abgerechnet — zeitlebens geblieben. Seine Blumenſtücke waren geſucht und wurden bis vor Kurzem

mit hohen Preiſen bezahlt. Sie ſind mit Geſchmack angeordnet — bisweilen mit leiſer ſentimentaler Beziehung auf einem Grabe, in Ruinen, um ein Madonnenbild (die beiden Letzteren in Luxembourg) — ſorgfältig ausgeführt und mit Sinn für eine heitere leuchtende Farbenwirkung, dabei nicht kleinlich behandelt. Aber ſeine Blumen haben etwas Metalliſches, einen trockenen und durchſichtigen Glanz; auch fehlt ihnen das Leichte und Freie der umhüllenden Luft. So ſteht er hinter der zarten und vollendeten Weiſe eines Huyſum, der das feine Gewebe der Blumen, ihren unfaßbaren Flaum mit wunderbarem Schmelz fühlen läßt, weit zurück. — Freier und maleriſcher iſt Alfred Chabal-Duffurgey, (geb. 1815), wenn er gleich die gewandte Sicherheit Saint-Jean's nicht hat; ebenſo Jean Reignier (geb. 1814). Dieſer insbeſondere gibt ſeinen Stillleben eine tiefere Bedeutſamkeit, wie z. B. den „drei Kränzen", wovon der eine von Cypreſſen auf einem grobgezimmerten Holzkreuze am waldigen Flußufer hängt, während die beiden anderen, von Roſen und Lorbeeren gebunden, den Strom hinabtreiben. — In anderer Weiſe ſuchen Joanny Maiſiat und André Perrachon vor Allem eine warme koloriſtiſche Wirkung; Blumen und Früchte ſind ihnen nur Mittel für den ſelbſtändigen Reiz maleriſcher Behandlung. — Außerdem wären etwa aus dieſem nicht kleinen Kreiſe noch hervorzuheben Robie, Ghéquier, Petit, und von Frauen die Desportes, Saint-Albin und Puyroche-Wagner. — Durchaus verſchieden von dieſen Malern iſt Charles Monginot, ein Schüler von Couture. Er faßt in der koloriſtiſchen Weiſe ſeines Lehrers das Stillleben von Blumen und Früchten auf großen Tafeln rein dekorativ, in einem lichten und lauten Farbeneinklang, mit keckem oft gar zu flüchtigem Vortrag. So z. B. ſeine „Gülte" vom Jahre 1861: ein Edelmann aus der Zeit Ludwigs XIII. beſichtigt mit ſeiner Dame die im Schloßhof reich angehäuften Fruchtzinſen ſeiner Inſaſſen. Indeſſen fehlt es hier an dem weiſen Maß, womit ein Weenix ſolche Scenen als die feſtliche Außenſeite eines in Luſt und Pracht rauſchenden Lebens komponirte, wie auch an der anziehenden Treue, mit der dieſer Meiſter in breiter und doch ſorgſamer Ausführung das heitere maleriſche Scheinen der Dinge wiedergab. — Bloß dekorativ ſind auch die hell gehaltenen großen Stillleben von Emile Faivre.

Nicht bloß Blumen und Früchte, ſondern auch die Geräthe des täglichen Lebens im Helldunkel des geſchloſſenen Raumes behandelt Alexandre Couder, der ſich außerdem in kleinen Genrebildern verſucht hat, in einer zierlichen, aber etwas harten und nüchternen Weiſe. Mehr Stimmung

weiß Charles Giraud (geb. 1819) in die Darstellung prächtig oder behaglich eingerichteter Gemächer zu bringen, wobei er der Belebung des Raums mitunter durch einzelne Figuren, wie etwa die eines Gelehrten am gothischen Kamine, nachhilft. Auch allerlei Waffen und kostbare Geräthe vergangener Zeiten stellt er mit malerischem Geschick zusammen. Indessen haben oft seine Innenräume die kalte Eleganz des Neuen und Unbewohnten.

Wir wollen von dieser Malerei des Kleinlebens, die auf die Dauer unser Interesse nicht fesseln kann, mit zwei Meistern Abschied nehmen, welche beide ihre Bewunderer haben und im entschiedensten, für die Vielseitigkeit der modernen Kunst bezeichnenden Gegensatze stehen. Der Eine ist Blaise Desgoffe. Er malt Gefäße, Vasen, Schaalen und Kannen von getriebenem Metall, Bergkrystall oder venetianischem Glas, von orientalischem Achat, Amethyst oder Onyx, dabei sein gearbeitete Schmuckstücke aus der kunstvollen Zeit der Renaissance, Edelsteine und alte Elfenbeinfigürchen, und was dergleichen kostbare Kuriositäten einer an seltenem Material sich erprobenden Industrie sind. Und zwar mit einer wahrhaft staunenswerthen Treue der Nachbildung, mit einer Glätte und Sauberkeit, die jede Willkür, jede Zufälligkeit der Hand ausschließt; daher auch die Bilder auf Holz gemalt sind, weil das Korn der Leinwand dem Künstler zu grob ist. Täuschend ist jeder Schein, jeder Reflex, jede Spiegelung festgehalten; der Glanz der Edelsteine, das Durchsichtige des Glases, das feinste Gewebe der Stoffe, die kleinsten Adern und Wellen des Achats mit beispielloser Genauigkeit so wiedergegeben, wie wenn die Dinge selber vor dem Auge ständen und der Finger sie berühren sollte, um sich vom bloßen Schein zu überzeugen. Was aber ist damit erreicht? Ein bloßes Kunststück, das nach der ersten Ueberraschung nichts mehr bietet als die Langeweile eines leblosen Abbildes lebloser Gegenstände: ein Stück Museum in einem Stück Spiegel. Dem Holländer genügte der gewöhnlichste Steinkrug, um im Licht, das darauf spielte, zugleich die bürgerliche Behaglichkeit des eigenen Lebens wiederscheinen zu lassen. —

Der Andere dagegen, Philippe Rousseau, schildert selten das Stillleben für sich, sondern meist ein Beieinander von Geräthen, das die trauliche Nähe des Menschen anzeigt, insbesondere in komischer Beziehung zur Thierwelt, welche damit spielt und sich beschäftigt, sich häuslich darin einrichtet, es durcheinanderwirft, gebraucht und zerstört. So hat sich z. B. eine Katze mit ihren Jungen in einem reichen Salon bequem eingenistet; da schleicht sich als „ungebetener Gast" ein Rattenfänger zum Vorhang

herein und nun wird es wol zum verderblichen Kampf kommen (1851, im Luxembourg). Oder eine „Feldratte“ hüpft ängſtlich und verlegen zwiſchen den koſtbaren Geſchirren eines reich beſetzten Tiſches, während die „Stadtratte“ behäbig und ſicher ſich zwiſchen dieſen Dingen zu Hauſe fühlt (1855). Ein ander Mal fällt eine Meute hungriger Hunde über eine mit feinen Gerichten beladene Tafel her, die eben von ihren Herren verlaſſen iſt (1859); oder es ſchlägt auch ein Affe vor einem aufgeſchlagenen Notenheft mit beſtialiſchem Ungeſtüm die Pauke (1861) u. ſ. f. Nicht ſelten iſt in ſolche Bilder eine witzige Anſpielung auf Eigenheiten des menſchlichen Lebens niedergelegt oder eine Verſinnlichung von Fabelſentenzen, welche das maleriſche Intereſſe überſteigt. Es iſt hier alſo zu Viel, wovon in Desgoffe zu Wenig war. Namentlich aber iſt die Darſtellungsweiſe Rouſſeau's das Gegenſtück zu der des Letzteren. Sie geht auf volle Farbenwirkungen aus und gebraucht dazu die Pracht der Stoffe und Geräthe. Wie ſie in das Stillleben gern eine energiſche Bewegung bringt, welche die Phantaſie mit dem Vorher und Nachher beſchäftigt, ſo ſucht ſie nach einem rauſchenden Einklang und kräftigen Tonſtimmungen, welche das Auge in Anſpruch nehmen. Dazu paßt der überaus kecke und freie, an's Dekorative ſtreifende Vortrag. So begegnen uns in Rouſſeau noch einmal zwei Merkzeichen der neueſten Kleinmalerei: die flüchtige Virtuoſität der Behandlung und die Gleichgültigkeit gegen den eigenen Lebensinhalt der Stoffe inſofern, als er an deſſen Stelle einen launigen Einfall zu ſetzen liebt. —

Siebentes Buch.

Die Landschaft.

Erſtes Kapitel.

Der Charakter der modernen Landſchaft und die Landſchaft unter dem erſten Kaiſerreich.

1.

Der Charakter der modernen Landſchaft.

Kein Zweig der modernen Kunſt hat ſich ſo reich und eigenthümlich entwickelt wie die Landſchaft. Insbeſondere hat ſie in Frankreich in geſchloſſenem Verlaufe alle die Phaſen durchgemacht, worin ſich die Malerei des Jahrhunderts überhaupt ausgebildet, und, indem ſie an allen Gängen derſelben Theil nahm, einen ſelbſtändigen in ſich erfüllten Kreis beſchrieben. Dies iſt der Grund, weshalb ich aus der bisherigen Darſtellung die Landſchaft ausgeſchieden und ſie nun in dem Zuſammenhange der ihr eigenen Bewegung betrachte.

Auf den erſten Blick kann es ſeltſam ſcheinen, daß gerade unſer Zeitalter mit beſonderer Liebe und Begabung ſich der Landſchaft zugewendet hat. Denn ſeine weſentlichen Charakterzüge ſcheinen dieſer Richtung zu widerſtreben. Wir wiſſen, wie ſich der moderne Menſch aus der Natur in die gährende Tiefe geiſtiger Selbſtbeſtimmung zurückgezogen hat; wir ſind am unruhvollen Bau neuer Lebensformen, neuer Weltzuſtände und daher gleichgültig gegen den harmloſen Frieden eines zuſtändlichen Daſeins. Alle die Eigenſchaften, welche dieſer Werdeprozeß mit ſich bringt, die Reflexionsbildung, die verfeinerte Geſittung, der nüchterne Wetteifer und Konflikt der praktiſchen Intereſſen, das zerſplitterte Weltleben, endlich unſere ganze vielfach gebrochene und naturloſe Exiſtenz — das Alles hat uns zweifelsohne dem Naturleben entfremdet. Zwiſchen ihm und uns iſt nun eine entſchiedene

Kluft gezogen. Allein gerade dieſer Kontraſt übte einen nothwendigen Rückſchlag und erzeugte wieder ein tieferes Verhältniß.

Das trat in der Dichtung nicht minder zu Tage als in der Kunſt. Franzöſiſcherſeits hatte ſchon im achtzehnten Jahrhundert J. J. Rouſſeau wieder die landſchaftliche Natur und den ihr eigenthümlichen Zauber entdeckt. Sie war ihm nicht mehr, wie den Rokokopoeten, eine ſtumme Dekoration, ein bloßes Schauſtück, das des menſchlichen Blicks nur werth ſchiene, ſo lange es die lockeren Spiele von Göttern und Nymphen belebten. Ihm redeten wieder Berg und Wald, Buſch und Bach in ahnungsvollen Lauten ihre eigene Sprache; denn mit tief empfundener Verwandtſchaft fand er in ihrem leiſen Leben den beſänftigenden Wiederklang des eigenen erregten Gemüths. Er war darin, beiläufig bemerkt, der Vorläufer des Werther, der uns Deutſchen zuerſt wieder die innige Beziehung der einfach fühlenden Seele zur Natur aufſchloß. Und nicht in nebelhafte mythiſche oder imaginäre Landſchaften führte Rouſſeau ſeine Leſer, ſondern in die ſtillen Thäler und Wälder ſeiner Heimath, an ihre Seen und Quellen, unter dem friſchen verjüngenden Wehen eines wahrhaftigen Frühlings. Nach ihm kam Bernardin de St. Pierre und wußte, ſchwächlicher freilich und empfindſamer, mit der unbekannten Zauberpracht und Ueppigkeit der tropiſchen Landſchaft den Naturſinn zu reizen. Weit eindringlicher waren die Einflüſſe der romantiſchen Dichtung. Zwar auch Chateaubriand entzückte ſeine Zeitgenoſſen zuerſt mit der farbenwarmen Schilderung der ungewohnten Schönheit von fernen Landen; aber er verſtand doch auch den ächteren Reiz der römiſchen Kampagna dem inneren Auge vorzuführen. Indeß, erſt die eigentlichen Romantiker, Lamartine an der Spitze, gaben dem modernen Naturgefühl für Frankreich ſeinen wahren Ausdruck; angeregt namentlich von Byron, der ſelber die Naturſchilderung für ſeine Stärke erklärte und tief auf die Empfindung zu wirken wußte, weil er das landſchaftliche Leben in eine feine und urſprüngliche Empfindung aufgenommen. Dies iſt auch in Jenen ein durchgängiger Zug: ihr Naturcultus kommt aus einem feinfühligen Gemüthe, das in ihre Bilder Friſche, Seele und Bewegung bringt. Nicht in dumpfigen Stuben und nach einem von den Alten hergeholten verſchnörkelten Schema conſtruiren dieſe Poeten die Natur. Sondern ſie bringen ihre Tage zu in den Wäldern und an den Bächen der Heimath oder ergreifen den Wanderſtab und durchziehen die Welt. Eine Reiſeluſt, wie ſie vielleicht kein früheres Zeitalter kannte, trieb ſchon unter der Reſtauration dies junge Geſchlecht um, nicht zu neuen Städten und Menſchen, ſondern

in die Stille nach urwüchsigen und wenig betretenen Gegenden. Zum ersten Mal verkehrte wieder der Poet mit der Natur gleichsam persönlich, in unmittelbarem Austausch; er verstand ihr leises Wehen und Flüstern, weil durch seine Seele verwandte Klänge zogen, und wußte es in hell tönenden Wollaut zu fassen. Aber nicht bloß die Pracht reicher und ferner Lande ging nun der poetischen Phantasie auf, sondern auch der einfache anspruchslose Reiz der nächstgelegenen Landschaft, in deren Schilderung z. B. Georges Sand wahrhaft Meister ist. Wenn freilich andrerseits die romantischen Dichter der Natur gegenüber nur zu leicht in ein träumerisches Empfindungsleben versanken und dadurch ihre Werke an Frische und Kraft verloren, so war doch auch dies wieder ein Zeichen jenes innigen Verhältnisses, das um so heftiger wurde, je stärker die Sehnsucht, woraus es entsprungen war.

Ihrerseits geht nun die künstlerische Phantasie auf's Neue, aus freien Stücken gleichsam und mit gesteigerter Kraft, jene doppelte Beziehung zu der Natur ein, auf der sich alle landschaftliche Darstellung gründet. Einerseits erblickt sie in ihr ein mannigfaltiges in sich abgerundetes Ganzes der Erscheinung, ein schönes und unzerstücktes sinnliches Dasein, wofür sie um so empfänglicher ist, als nun das menschliche Leben selber dessen entbehrt; zum Anderen findet sie in ihrem Licht- und Luftleben eine Welt von ahnungsvollen Stimmungen, worin sie die dunklen und unsagbaren Regungen des Gemüths wiederklingen läßt. Nach beiden Seiten ging die moderne Landschaft dieselben Wege, welche schon diejenige des siebzehnten Jahrhunderts eingeschlagen hatte. Allein man muß zugeben, daß sie über die letztere hinausgeschritten und zu neuen nicht minder künstlerischen Ergebnissen gelangt ist. Damit soll der hohe Werth der älteren Schwester nicht bestritten sein; ja, wir werden sehen, wie hinter ihr die jüngere in mancher Hinsicht zurückgeblieben ist. Aber die neue Stellung des modernen Geistes zur Natur, welche mit der Rückkehr zugleich eine Vertiefung in sich schließt, brachte neue und eigenthümliche Anschauungen mit sich. Indem der naive Zusammenhang mit jener nun vollständig gelöst ist, sucht der moderne Landschafter, von keiner überkommenen Weise gebunden, die Naturerscheinung in ihrer vollen Wahrheit zu fassen. Und zwar nicht bloß den lokalen Charakter bestimmter Gegenden, verschiedener Zonen und Länderstriche, sondern auch den flüchtigen Schein alles Naturlebens in seiner Gesammtwirkung, wie sie dem feinen und sinnigen Auge sich erschließt. Denn eine neue Fähigkeit zeigt sich die im Lichte schwebende Natur malerisch zu sehen,

gleichſam ihr Geheimniß zu erfaſſen in dem Augenblick, da es ſich an den Zauber des umfließenden Tages verräth. Zugleich dringt der Maler tiefer ein in das Stimmungsleben der Natur. Er entdeckt in ihrem atmoſphäriſchen Leben, in ihrem elementar ergoſſenen Schein einen Einklang mit den Empfindungen der menſchlichen Bruſt, der nicht hineingelegt iſt, ſondern als innere Verwandtſchaft der Anſchauung ſich enthüllt.

So erreicht die moderne Landſchaft zweierlei, was die früheren Epochen nur annähernd anſtrebten: die Wahrheit der Erſcheinung und den tieferen Ausdruck von Empfindungen durch den tieferen Einklang mit der landſchaftlichen Stimmung. Sie iſt treuer, ſie anerkennt die Natur in dem Rechte ihres eigenen Daſeins und läßt doch aus ihr die innige Beziehung zur menſchlichen Seele wärmer und voller leuchten. Dagegen verzichtet ſie in ihren Hauptrichtungen auf jenen Reichthum landſchaftlicher Formen, jene Mannigfaltigkeit von Gründen, Vegetation, Erdbildung und Waſſer, welche die Kunſtweiſe der früheren Meiſter, auch der holländiſchen, kennzeichnet. Dieſe gaben, namentlich die franzöſiſchen, aus den verſchiedenen Naturelementen, womit ſie oft noch die menſchliche Wohnung und allerhand Gebäulichkeiten verbanden, ein umfaſſendes und wolgefügtes Bild, einen idealen Auszug gleichſam aus der geſammten Natur. Auch wo das rauhere nordiſche Land zu Grunde liegt und der Charakter düſterer Bewegtheit verwaltet, ſind ihre Landſchaften die mehr oder minder vollkommene Stätte für ein friedlich lebendes Geſchlecht. Selbſt jene Bilder der Ruysdael, Huysmans und Hobbema, welche ſich enger an die beſcheidene Natur ihrer Heimath halten, geben doch dem Fleck Erde, den ſie in den Rahmen bringen, mit freier Auffaſſung ein ideales Gepräge. Sei es durch die Ausdehnung der Pläne und den Ausblick in weite Fernen, oder durch volle Baumgruppen und den Wechſel des aufſteigenden mit ſinkendem Erdreich, ſei es endlich durch ein mannigfaltiges Spiel von Licht und Schatten. Eine weit geringere Rolle ſpielt dieſes Bedürfniß nach wolgeordneter Kompoſition verſchiedener Formen in der modernen Landſchaft und namentlich der neueſten franzöſiſchen. Allein auch die liebevolle Ausführung und Vollendung jener Meiſter iſt in dieſer ſelten zu finden. Weit mehr denn an der ſorgſamen Durchbildung des Details iſt ihr an der Wahrheit des Geſammteindrucks gelegen, den ſie als reinen Schein maleriſch auszuſprechen vor Allem bemüht iſt.

Der durchgängige Charakter der modernen franzöſiſchen Landſchaft — ſoweit ſie ein Neues herzubringt — iſt mit einem Worte realiſtiſch. In

ihren Augen hat die gewöhnliche Natur, der erſte beſte Ausſchnitt, das nächſte Feld, der Saum eines ſpärlichen Holzes, der verkümmerte Buſch auf der Heide, die aufgefahrene Dorfſtraße, der Sumpf im wenig bewegten Wieſenland — das Alles hat daſſelbe Recht der Erſcheinung, als die geheimnißvolle Stille hundertjähriger Wälder, der kühne Höhenzug der Alpen, die üppige Großheit und der gegliederte Erdbau des Südens. In Allem lebt dieſelbe ſchaffende Naturkraft und überall geht dem maleriſchen Auge ihre Seele auf in dem verklärenden Schimmer von Luft und Licht. Denn dieſe ſind in der Landſchaft — mehr wie in jedem anderen Zweige der Malerei — nicht blos Mittel der Erſcheinung, ſondern ſelber Erſcheinung, Gegenſtand der Darſtellung. Die landſchaftliche Natur, als ſolche betrachtet, hat das Eigenthümliche, daß ihre Theile immer im Ganzen beſchloſſen bleiben und, wenn für ſich feſtgehalten, doch immer wieder darin aufgehen; Licht und Luft ſind es eigentlich, welche dieſes Ganze bilden und mit ihrer feinen ſchwebenden Hülle zu einem zarten und doch ſicher gefügten Leib umſpannen. Das Verhältniß aber, worin die feſte und flüſſige Natur, Erde und Geſtein, Waſſer und Vegetation zu dem umgoſſenen Aether ſtehen, ſpricht ſich vor Allem, ja lediglich aus durch den Ton. Die Wahrheit des Tons iſt alſo das Ziel, das dieſe Landſchaft vor allen anderen im Auge hat. Dabei hat ſie den Vortheil, von ſelber gleichſam künſtleriſch zu ſein, indem ſie nach Wahrheit ſtrebt. Denn der Ton iſt nur ein Verhältniß, ein Produkt des auf den Dingen ſpielenden und vom menſchlichen Auge aufgenommenen Lichtes; er iſt ſelber ſchon der große Maler, durch den ſich die Natur ihr eigen Bild vorhält und zum reinen Schein von der Materie ſich loslöſt.

Dieſe Landſchaft iſt alſo in ihrem Realismus vorwiegend maleriſch. Sie ſucht aus der Natur die Welt des Lichts, des Tons, der ſtimmungsvollen Farbe zu entbinden und läßt dahinter die Welt der Formen zurücktreten. Auch der einzelne Gegenſtand in ſeiner ſelbſtändigen Bedeutung iſt ihr gleichgültig; ja, ſie kann eine Natur von großartiger Fülle und Mannigfaltigkeit nicht brauchen, weil dieſe mehr durch ſich ſelber ſpricht als durch ihr Scheinen in den elementaren Medien. Dieſes zu packen, ſeinen Zauber auch über ein gewöhnliches Stück Erde auszugießen, darin beſteht nun vorzugsweiſe die künſtleriſche Arbeit. Daher erhält die Fähigkeit die Natur maleriſch zu ſehen und wiederzugeben einen beſonderen Werth; daher aber auch im Verlauf der modernen Landſchaftsmalerei das Geſchick der Behandlung ein immer größeres Gewicht. Zuerſt ſchien es dieſer nur um

die treue Schilderung der Natur zu thun; jetzt aber tritt immer deutlicher zu Tage, daß es ebenſoſehr gilt im Ergreifen der maleriſchen Erſcheinung die volle Subjektivität des Talentes und die Virtuoſität des Pinſels zu bewähren. Die ächt und rein maleriſche Wirkung bei ganz gleichem und gleichgültigem Werth der Gegenſtände, das alſo iſt das Ziel, bei dem ſchließlich die moderne Landſchaft in ihrer neueſten Phaſe angelangt iſt. Indeß damit iſt auch, ſo ſcheint es, die letzte Grenze künſtleriſcher Darſtellung erreicht. Denn wozu noch ſollte die Welt der Gegenſtände im Bilde wiederkehren, wenn ſie an ſich ſelber werth- und intereſſelos iſt? Wozu noch im Lichte des Tages ſchweben und ſchimmern, wenn ſie doch endlich kein anderes Recht des Daſeins hat, als was ihr das Auge des Malers auf Augenblicke leiht?

Doch dieſe letzte Entwickelung der franzöſiſchen Landſchaft haben wir eingehender an ihrem Orte zu betrachten. Indem ich nun den Verlauf dieſes Kunſtzweiges im Einzelnen verfolge, kann ich mich diesmal, trotz der Bedeutung deſſelben und ſeines in der That merkwürdigen Reichthums, doch kürzer faſſen. Denn einmal fällt die Mannigfaltigkeit der Stoffwelt weg; und dann, wenn es überhaupt mißlich iſt, Bilder zu beſchreiben, ſo wird das geradezu unmöglich bei Landſchaften, der Verſuch wenigſtens faſt durchweg nutzlos. Ich muß mich auf die Charakteriſtik der verſchiedenen Richtungen und Meiſter beſchränken und kann höchſtens bei einigen hervorragenden Bildern trachten den Eindruck, den ſie auf den Beſchauer machen, in Worte zu faſſen. Was den Entwickelungsgang dieſes Zweiges anlangt, ſo beſchreibt er genau dieſelbe Linie, welche die franzöſiſche Malerei überhaupt verfolgt. Er macht die ſämmtlichen Stadien derſelben mit durch; daher kehrt in dieſem Buche die Gliederung des Ganzen wieder.

2.

Die Landſchaft vor der Revolution und unter dem erſten Kaiſerreich.

Unter der unumſchränkten Herrſchaft, welche David's klaſſiſche Richtung über die Kunſt ſeines Zeitalters ausübte, fand ſich für die Landſchaft nur wenig Raum und Intereſſe. Faſt als eine Angelegenheit des Staates betrachtete David die Malerei, und nur mit den höchſten Aufgaben ſollte ſie ſich ſeiner Ueberzeugung nach beſchäftigen. Lediglich das Heldenhafte in den plaſtiſch geläuterten Formen des nackten menſchlichen Leibes ſchien

ihm der Darſtellung werth. Wollte unter der Macht ſeiner Kunſtweiſe die Landſchaft zur Geltung kommen, ſo war das nur möglich, indem ſie ſich als die Stätte bekundete für ein göttergleiches Geſchlecht. Sie ſelber mußte einen klaſſiſchen Anſtrich, den getragenen Charakter des Heroiſchen haben und auch dann nichts weiter ſein als gleichſam die elyſeiſche Umgebung für das olympiſche Leben antiker Geſtalten.

Nur für die hiſtoriſche Landſchaft alſo, wie ſie von den beiden Pouſſin und Claude Lorrain ausgebildet war, hatte die damalige Kunſt noch einigermaßen Sinn und Verſtändniß. Schon was Claude Neues hinzubrachte, indem er mehr noch wie Dughet das eigentliche Leben der Landſchaft entband, die Poeſie des Lichtes und der Alles umſchwebenden Luft, blieb ihr verſchloſſen. Das Ideal dieſer Meiſter, ſoweit ſie es begriff, war eine „Welt von Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften“ (Viſcher), umweht von ewigem Frühling, der mangelloſe Wohnſitz mythiſcher Weſen. Die Figuren, welche jene in eine ſolche Natur ſetzten, waren mehr als Staffage. Sie gehörten einem vollkommenen Geſchlechte an, ſie waren — im weiteren Sinne des Wortes — „hiſtoriſch“, d. h. ſie hoben ſich mit dem Rechte eines großen und ſelbſtändigen Daſeins aus der Gattung empor, überragten die Natur und beſtimmten nach ſich ihre Umgebung. Daher prägten ſie der Landſchaft ihren Charakter auf und gaben ihr, mochte dieſe nun ſelber mehr idylliſch oder mehr heroiſch ſein, einen vorwiegend epiſchen Zug. Begreiflich, daß ſich dieſe Anſchauung nicht an eine beſtimmte örtliche Scenerie band, ſondern aus einzelnen Lokalſtudien ein frei erfundenes Ganzes in mannigfaltiger Pracht komponirte, daß ſie andrerſeits in der Natur nicht den ahnungsvollen Ausdruck von Stimmungen ſuchte. Eben weil ſie den Menſchen noch eine Hauptrolle ſpielen ließ und ſich ohne ihn die Landſchaft kaum denken konnte, hatte ſie kein Auge für den eigenthümlichen Reiz des aus der Natur ſelber genommenen Scheins. Ihre Schönheit empfing dieſelbe ausſchließlich aus den Händen des Künſtlers, nicht durch die Treue einer läuternden und beſeelenden Auffaſſung, ſondern durch den Reichthum ſeiner frei ſchaltenden Einbildungskraft.

Auch die franzöſiſche Landſchaft des achtzehnten Jahrhunderts bildete noch die mehr oder minder abhängige Inſtrumentation zu der Melodie der Figuren. Nur daß ſie vom heroiſchen Charakter zum arkadiſchen herabſtieg und zum Garten wurde für die in Sammt und Seide gekleideten Schäfer aus der höfiſchen Geſellſchaft. An die Stelle des Großen trat eine

zierliche und anmuthige Natur in den Bildern der Boucher, Pater und Lancret, mit zartem ſchimmerndem Laubwerk und dem weichen Teppich der Wieſen. Der einzige Watteau erreichte auch hier einen unbefangeneren Reiz, eine wärmere und vom ächten Saft der Natur mehr getränkte Erſcheinung.

Erſt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeigten ſich einzelne Anſätze zu einer mehr naturaliſtiſchen Anſchauung. Namentlich in Joſeph Vernet, noch entſchiedener in dem lange vergeſſenen Lantara, deren ſchon das erſte Buch gedachte, dann in dem ebenſo wenig gekannten Bruandet (geſt. 1803), der ſich nach Ruisdael gebildet hatte und auf die nordiſche Landſchaft beſchränkte. Neben ihnen ſtrebte noch Hubert Robert (1733—1808) in dem Genre der damals beliebten Ruinenmalerei nach größerer Naturwahrheit des Details als ſeine Vorgänger, die Panini und Lucatelli. So brach auch in der Landſchaft Etwas von jenem Naturgefühl durch, das im Gegenſatz zur Geſellſchaft die Literatur der Aufklärung und zumal Rouſſeau bewegte. Allein wie es noch in den Menſchen mit der Künſtlichkeit der überlieferten Sitte und Denkart verſetzt war, ſo blieb es in der Kunſt an die überkommene Manier gebunden. Vernet gibt auch da, wo er ſich wie in ſeinen franzöſiſchen Seehäfen an beſtimmte Motive hält, der Natur einen beſonderen Anſtrich; er putzt ſie auf, hängt ihr allerlei Schmuck an und läßt ſie in ungewöhnlichem Lichte ſcheinen, wie wenn ſie der Schauplatz wäre für bedeutſame Vorgänge. Aehnlich häuft Robert die römiſchen Alterthümer zu einem pomphaften Ganzen, das an die Dekorationen von Feenſtücken erinnert, baut aus prächtigen Ruinen eine chimäriſche Welt auf und paßt ſo den Ernſt der klaſſiſchen Architektur und das Bild ihrer Vergänglichkeit dem Ziergeſchmack ſeiner Zeit an. Bei Beiden aber ſpielt noch die Staffage eine große Rolle. Zwar laſſen ſie die Ariſtokratie antiker und bibliſcher Geſtalten nicht mehr gelten; allerlei buntgemiſchtem Volk geben ſie in ihren Bildern Zutritt, wie wenn die Kunſt ein Vorſpiel liefern wollte von dem Schickſal, das den höheren Klaſſen bevorſtand. Aber auch dieſe Figuren wollen mehr ſein als die Begleitung der ſchon in ſich vollendeten Landſchaft. Noch mußte die Nähe des Menſchen der Schöpfung das Recht ertheilen, mit der Mannigfaltigkeit ihrer Formen den Rahmen ganz zu erfüllen. Wie wenig übrigens jenem Geſchlecht der Sinn für den urſprünglichen Reiz der Natur aufgegangen war, das zeigt die Mode der engliſchen Gartenanlagen, die damals aufkam. Gerade Robert war Einer der Eifrigſten ſie zu verbreiten. Indem man das Bild

der unmittelbaren Natur mit ihrem Wechſel und ihren Zufälligkeiten in parkartiger Zurichtung herbeitäuſchte, meinte man aus dem ceremoniöſen Salonzuſchnitt des franzöſiſchen Gartens zur Poeſie des wildwüchſigen Waldes und freien Feldes zurückgekehrt zu ſein. Dazu fügte man alle Gattungen des menſchlichen Bauwerks in zierlichem Miniaturformat, um die ganze Welt in einem gefälligen Auszug zu haben, worin man ſich als den Herren der Erde wol träumen und tänzelnden Schrittes auf feinbekiesten Wegen ergehen konnte. Natürlich durften die Schäferhütte, ein reinlich blinkender Kuhſtall und das Milchhäuschen nicht fehlen; in Trianon fand Marie Antoinette das idylliſche Glück, das ſie in den kalten Sälen von Verſailles vermißte.

Dieſem arkadiſchen Traum machte die Revolution ein Ende. Wir haben im zweiten Buche geſehen, wie der junge Freiſtaat ſeine noch unbeholfenen Glieder in die römiſche Toga hüllte. An die Stelle der kurzen Röcke der Schäferinnen trat wieder die gemeſſene Würde des Chiton; die gepuderten Amarhllis und Menalkas verſanken vor den neuen Romulus und Cornelia. Ohnedem hatte dies Geſchlecht, das halb aus der reinen Vernunft, halb nach römiſchem Muſter eine neue Ordnung der Dinge aufrichten wollte, zur Natur kein Verhältniß. Daher blieben nun auch jene Beſtrebungen der J. Vernet und Robert — auf das Naturwahre wenigſtens im Detail — ohne weitere Folge. Ihre Leiſtungen gehörten der vorangegangenen Epoche an und wurden kaum mehr beachtet. Höchſtens, daß die Ruinen Roberts noch einigen Anklang fanden, weil ſie an die großen Tage Roms erinnerten.

Zu der klaſſiſchen Landſchaft alſo nach dem Vorbilde Pouſſin's griff man nun zurück. Fanden doch kaum ſolche heroiſche Gegenden, die der Achilles und Agamemnon würdig waren, noch einige Theilnahme. Auch neigten die künſtleriſchen Kräfte der Zeit nicht nach dieſer Seite, und von geringem Werth, daher vergeſſen und verſchollen ſind jetzt ſchon die Leiſtungen der Landſchaften aus der David'ſchen Epoche. An ihrer Spitze ſtand als Führer und Lehrer Henri Valenciennes (1750—1819), ein Mann, der, bezeichnend genug, mehr durch ſeine Schriften als ſeine Bilder wirkte. Für dieſe fand er ungeachtet eines gewiſſen mäßigen Beifalls keine Käufer; um ſo entſchiedener wandte er ſich der Theorie und dem Unterricht zu, wofür er ohnehin mehr Sinn und Mittel hatte. Mit kühler Beſonnenheit war er von der Kunſt des Rokoko, deren Einfluß er noch unter ſeinem Lehrer Doyen erfahren, abgefallen, ſobald er ſich in Italien unter der Einwirkung

von Mengs und Winkelmann einer ernsteren Anschauung zugewendet. Das Studium des Letzteren freilich konnte ihm wenig nützen, da er seinen Poussin im Kopfe hatte; und von dem Ersteren konnte er nicht viel mehr lernen als eine akademische und kühle Korrektheit. Um die Natur kümmerte er sich wenig, that dagegen desto mehr, um sich eine klassische Bildung zu erwerben und einerseits aus den alten Schriftstellern, zum Andern sich aus Poussin ein Ideal zu konstruiren, das ihn bei seinen Bildern leiten sollte. Nach Frankreich zurückgekehrt suchte er sich eine Weile der Weise Vernets zu nähern, und in der That sind seine Werke aus dieser Periode weniger trocken und hart, als was er sonst gemalt hat. Da kam David und zwang das kleine haltlose Talent unter seine Macht. Seitdem kam vollends die Erstarrung des Akademischen über ihn und beschränkte seine ganze Kunst auf eine todte Mischung von Rezepten. Seine Vorlesungen für junge Landschafter und seine Schriften („Elements de perspective pratique suivis de réflexions sur le paysage") blieben demnach sein Hauptverdienst — wenn es anders ein Verdienst heißen kann, daß er seine Manier Anderen mitzutheilen verstand. Der Kern seiner Lehre besteht, wie bei David, in dem unmittelbarsten und engsten Anschluß an die Antike. Nur daß er ihr Vorbild, zudem verkleinert und abgeschwächt, da anwenden wollte, wo es am wenigsten hingehörte. David hatte doch die menschliche Gestalt im Auge, wofür die Alten, wenigstens plastisch, den mustergültigen Kanon gefunden; Valenciennes aber legte den Künstlern an's Herz „Studien nach Homer, Virgil, Theokrit und Longus zu machen", um den wahren Styl der idealen Landschaft zu finden! Er selber blätterte in diesen Poeten, um sich zu neuen Schöpfungen zu begeistern, die er dann nach einem festen Schema mit todter Hand ausführte: pomphafte Theaterkoulissen als Scenerie für die Oedipus und Philoktet, Cicero und Belisar.

Denselben langen Umweg, worauf er zur Natur gelangte, schlugen auch seine Nachfolger und Schüler ein, insbesondere Jean Victor Bertin (1775—1842) und Xavier Bidauld (1758—1846). Sie folgten seinen Schriften und seinem Beispiele und machten sich ebenfalls aus den Alten und aus Poussin eine Natur zurecht, deren Schönheit vor Allem in einer reichen Verschiebung edler Linien bestand. Die theatralische Gespreiztheit der David'schen Figuren kehrt hier in der gesuchten Vielfältigkeit der Erdbildungen wieder. Bertin läßt sich wenigstens ein gewisses Talent der Komposition nicht absprechen; Bidauld war emsiger und treuer in seinen

Naturſtudien, blieb aber in ſeinen Bildern unter der Mittelmäßigkeit. Ihre Ausführung iſt fleißig, aber durchaus konventionell, kraftlos und gläſern im Ton, im Vortrag ebenſo trocken und nüchtern wie ihre Anſchauung. Beide haben öfters beſtimmte Anſichten aus Italien geben wollen; ſie hatten alſo nicht mehr ausſchließlich ein allgemeines Natur-Ideal im Auge, ſondern ſchon die Richtung auf einen ausgeprägten Lokalcharakter. Allein ſie lagen an der Kette der todten Ueberlieferung und waren nur im Stande das verſchrobene Bild zu geben, das ihr befangener Blick in die Natur hineintrug. Daher, bei aller Variation im Einzelnen, die merkwürdige Verwandtſchaft, ja Einerleiheit ihrer Bilder. Immer bald rechts bald links eine Anhöhe von ſchwungvoller Form, bald links bald rechts ein Plan mit edlen Baumgruppen von mathematiſcher Regelmäßigkeit des Laubwerks; im Mittelgrunde ein Fluß, daran prächtige Baulichkeiten, Tempel, Paläſte, italieniſche Häuſer mit grandioſen Mauermaſſen, oder auch umgekehrt die Vegetation auf dem zweiten Plan, die architektoniſche Herrlichkeit auf dem erſten; in der Ferne endlich der unvermeidliche klaſſiſche Höhenzug. Geſtein, Berg, Laub, ein Strom, ein Schloß, eine Ruine: immer ſind es dieſelben Verſatzſtücke, welche die Maler nur in ihren Stellungen wechſeln laſſen, um jede andere Kombination für eine neue Landſchaft auszugeben. Daß die Natur ein Organismus iſt, deſſen Glieder mit dem Ganzen in lebendiger Wechſelwirkung ſtehen, alſo mit dieſem ihren Charakter verändern, davon haben ſie keine Ahnung.

Bis in die zwanziger Jahre, ja noch weiterhin trieb dieſe Landſchaft unermüdlich ihr Weſen, ſo gleichgültig auch das Publikum die ewig wiederholte Schablone aufnahm. Von ihren Vertretern ſind außer jenen etwa noch Felix Boiſſelier, Bacler d'Albe, Dunouy, Louiſe Sarrazin de Belmont, Amédée Bourgeois und Turpin de Criſſé (1781—1845) zu nennen. Die beiden Letzteren verſuchten wenigſtens, nach dem Vorgange von Bertin und Bidauld, der Natur näher zu rücken, indem ſie die verſchiedenen Gegenden Italiens und Siciliens mehr in ihrem eigenen Charakter faſſen wollten; Bourgeois gab ein Album maleriſcher Anſichten Italiens, ein anderes der alten Schlöſſer Frankreichs heraus, worin doch noch einige Spuren dieſes Strebens ſichtbar ſind. Ihre landſchaftliche Auffaſſung bleibt aber von den Vorſchriften Valenciennes' beherrſcht; von ihren Händen empfängt die ſüdliche Natur daſſelbe Anſehen, daſſelbe Pathos, womit der Römer in der Theatertunika über die franzöſiſche Bühne des Kaiſerreichs ſchritt. Nur ein paar Künſtler, die von der gleichen Anſchauung

ausgingen, aber den größten Theil ihres Lebens, ohne ihre Heimath wiederzuſehen, in Italien verbrachten, der Eine in Rom, der Andere in Neapel, Didier Boguet und Pequignot, machten ernſthaftere Anſtrengungen, die Natur mit eigenen Augen zu ſehen und zwiſchen der Treue der Auffaſſung und jenem idealiſirenden Schema eine gewiſſe Mitte zu halten. Von ihren Werken iſt wenig bekannt — von Boguet eine Landſchaft in den Uffizien zu Florenz — da ſie von ihrem Vaterland ſich ganz abgelöſt hatten; daher auch ihr Wirken ohne Einfluß geblieben. Die ſeltenen Zeichnungen von Boguet haben durch die einfache Breite der Darſtellung, welche jene Vermittlung mitunter erreicht, einen eigenen Charakter. Pequignot, auf den Girodet große Stücke hielt und von deſſen Weiſe er zu ſeinen landſchaftlichen Hintergründen Manches annahm, iſt zierlicher und bemüht, freie und anmuthige Wirkungen zu erreichen. Es iſt, wie ſich Delaborde ausdrückt, in ſeinen wenigen Bildern und Zeichnungen eine Miſchung von Poeſie, die unmittelbar von der Natur inſpirirt iſt, und eleganter Erfindung. Uebrigens iſt auch dieſer Künſtler ein Beweis, wie feſt das klaſſiſche Weſen die damalige Generation umklammert hielt. Er war, wie Lantara, ein ſinnlich angelegter Menſch, der immer nur auf den Tag lebte und in den Oſterien ein vulgäres Daſein dunkel hinbrachte; und doch verfiel er, wenn er arbeitete — was er nur that um ſein Leben zu friſten —, jener gemachten Vornehmheit der hiſtoriſchen Landſchaft.

Zu den Vertretern der Letzteren zählt noch der jung verſtorbene Achille Michallon (1796—1822). Derſelbe nimmt inſofern eine abgeſonderte Stellung ein und bezeichnet ſchon den Uebergang zu einer anderen Anſchauung, als er einem ſtrengeren Naturſtudium nachging und in ſeinem Kolorit mehr Friſche und Kraft, zumal ein ſaftigeres Grün iſt. Doch hatte auch er in der Kompoſition die Manier Valenciennes' als deſſen Schüler angenommen und wurde ſie zeitlebens nicht los. In Rom hielt er ſich mit peinlicher Gewiſſenhaftigkeit an die beiden Pouſſin und gab ſich alle Mühe, damit es ja ſeinen Bildern an der klaſſiſchen Staffage nicht fehle, nach akademiſcher Weiſe in der Zeichnung des Körpers ſich den „klaſſiſchen Styl" zu erwerben. Andrerſeits aber verſäumte er nicht das Detail namentlich der Vegetation auf's Gründlichſte zu ſtudiren und pünktlich nachzubilden. Es war der erſte Schritt zu einer freieren Naturauffaſſung, der noch, um aus der Konvention herauszukommen, ſich zunächſt ſklaviſch an das Einzelne hielt. Das Laub- und Blätterwerk ſeiner Vordergründe war unter

den Künſtlern berühmt wegen ſeiner Genauigkeit; aber es iſt kleinlich geſehen und wiedergegeben. Ein leiſer Anklang an romantiſche Anſchauung, die ſich gegen Ende des zweiten Jahrzehnts zu regen begann, findet ſich in ſeinem „Tod Rolands im Thale Roncevaux“ (früher im Louvre), der im Salon von 1819 allgemeinen Beifall fand. Allein trotz der wild aufgethürmten Felſen, welche ein Bergwaſſer durchrauſcht und eine gewitterſchwangere Luft zu umbrauſen ſcheint, iſt doch durchweg die alte klaſſiſche Anordnung fühlbar, die Gruppirung der Maſſen und die Abwägung der Linien. Ebenſo wenig kam Michallon in der Behandlung über den dünnen und mageren Vortrag der Schule hinaus. So hätte er auch wol bei längerem Leben es zu eigenthümlichen Leiſtungen nicht gebracht.

Einige Schüler Bertin's, wie Remond und Coigniet, die am Beginn ihrer Laufbahn noch bei der hiſtoriſchen Landſchaft blieben, haben ſich ſpäter davon freizumachen und die Natur des Südens unmittelbarer zu erfaſſen geſucht. Von ihrer Thätigkeit wird daher ſpäter die Rede ſein.

Nicht ganz indeſſen war unter der Revolution und dem Kaiſerreich der beſcheidenere und derbere Reiz der nördlichen Natur unbeachtet geblieben. In Louis Demarne (1744—1829) fand das dörfliche Leben franzöſiſcher Gegenden, Thiere und Landleute in der heimiſchen Natur, wo ſie bald die Hauptrolle, bald nur Staffage ſpielen, einen nicht ungewandten Darſteller. Auch er war von der klaſſiſchen Landſchaft ausgegangen und, ob er gleich dieſe bald aufgab, doch wie alle ſeine Zeitgenoſſen von der kühlen Weiſe David's zeitlebens beherrſcht. Aber er hatte doch ein Auge für die ſchlichte heimathliche Natur, wenn er ſie auch durch den Schleier einer überlieferten Anſchauung ſah. Seine Bilder haben Etwas von der Art des Berghem, namentlich in der Weiſe, wie Menſchen und Thiere harmlos und fröhlich in der Landſchaft ſich umtreiben. Manches iſt fein beobachtet und die landſchaftlichen Gründe oft in einem lichten warmen Ton gehalten, der zwar konventionell aber nicht unangenehm iſt. Am unmittelbaren Naturgefühl und am Stimmungselement fehlt es auch hier; die Proſa einer ſchablonenhaften Manier behält die Oberhand.

Eine eigene Stellung nimmt Louis Etienne Watelet (1780—1866) ein, so recht zwischen der älteren und der neueren Weise, wie er denn auch sein Leben lang zwischen beiden schwankte, beide zu vereinigen strebte, ohne doch weder die eine noch die andere ganz sich aneignen zu können. Doch war er fast der Einzige seiner Zeitgenossen, der sich unabhängig von Valenciennes erhielt. Ihm war es Ernst damit, die Natur selber in sich aufzunehmen. Aber er verstand sie nur wie der Philister sie liebt und an Festtagen sie zu bewundern sich die Muße nimmt. Recht reich und mannigfaltig, bald mit Seen und Bergen, mit weitausgedehnten Flächen und Fernen, bald mit Feldern und Wäldern, mit Hütten, mit Schlössern, mit alten Mühlen an stillen Wassern und mit Dörfern. Es war die Vedute einer anmuthigen oder prächtigen Gegend, worin er sich auszeichnete und eines Beifall zollenden Publikums gewiß war. Denn er besaß eine geschickte Hand, wußte ein Ganzes wolgeordnet in den Rahmen zu passen, verstand sich auf ein gemäßigtes Zusammenwirken von Form und Farbe, auf fleißige Ausführung und eine gewisse imponirende Energie des Vortrags. Ein halbes Jahrhundert hindurch schilderte er mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit die verschiedensten Gegenden diesseits und jenseits der Alpen, fast immer Ansichten nach der Natur, bald in größeren, bald in kleineren Ausschnitten.

Begonnen hatte auch er mit der historischen Landschaft, worin die Staffage ihren alten Rang behauptete; noch 1810 und 1817 stellte er Thäler aus zwischen klassischen Bergen und mit schön gewölbten Baumgruppen, worin Hirten tanzen oder dem Pan opfern. Doch gab er bald Veduten aus seinem eigenen Lande, so 1822 eine große Ansicht von der Terrasse in St. Germain-en-Laye und Landschaften von St. Cloud. Seine italienische Reise, die er in demselben Jahre antrat, entwickelte dann was er von Fähigkeiten hatte zu Reife. Er löste sich nun vollends von der akademischen Nabelschnur, woran er bisher noch gehangen, und faßte das römische Gebirge mit jenem halb naturalistischen halb zahmen Sinne an, den er schon an seiner Heimath bewährt hatte. Die ersten Früchte dieser Reise, mit denen er im Salon von 1824 entschiedenen Erfolg errang, waren der See von Nemi und die Kaskatellen von Tivoli. Die Bilder gehörten zu den ersten freilich noch schüchternen Versuchen, die Natur des Südens in ihrem eigenen Adel zu geben, ohne sie zur würdevollen Stätte für einen Oedipus oder eine Schaar von Najaden zurechtzustutzen. Nach Frankreich zurückgekehrt suchte der Künstler die ansprechenden Gegenden

aller Provinzen auf und fand dort reichlichen Stoff, den er zunächst zu Veduten in Aquarell — eine Behandlungsweise, die in den zwanziger Jahren beliebt geworden — verwerthete. Mittlerweile hatte sich indessen die Landschaft der romantischen Schule Bahn gebrochen. Er nahm davon auf, wofür seine Natur empfänglich war. Das war allerdings nicht viel; es beschränkte sich auf den äußerlichen Reiz besonderer Beleuchtungen und eine gewisse stürmische Bewegung der Natur, die ersetzen sollte was dem Künstler fehlte, nämlich die in ihr stilles Leben eindringende Empfindung. Mit derart Landschaften hatte er noch in den dreißiger und vierziger Jahren Glück. Es sind einsame Alpenthäler mit rauschendem Berggewässer, düstere Wälder und tannenbewachsene Felsen im Ungewitter, worin ein Stück Natur mit abgeschwächten Reminiscenzen an Ruysdael und Everdingen sich mischt, wol auch ein normännisches Dorf im Platzregen. Die materielle Wahrheit der Vedute und des Details war auch hier die Hauptsache. Damit wechselte wol hin und wieder eine italienische Landschaft, vereinzelt sogar noch mit biblischer Staffage, oder auch eine umfassendere Ansicht französischen Landes. Man rühmte dabei die Meisterschaft der Technik; eine gewisse Gewandtheit, Flottheit der Behandlung hatte sich Watelet im Laufe der Jahre wol angeeignet. Aber der sonntägliche prosaische Charakter seiner Landschaften blieb nach wie vor derselbe; dem etwas reicheren und volleren Ton, der das Gläserne der älteren Schule glücklich vermeidet, fehlt doch die Saftigkeit der Natur, sowie die Feinheit der umschwebenden Luft. Alle zudem sind von einer verzweifelten Aehnlichkeit und von jener versteinerten Bewegung, die allein der äußere Sinn zu treffen weiß, indem ihm das innere Wehen und Weben der Natur entwischt.

Das muß Watelet unbenommen bleiben, daß er zuerst wieder mit frischeren Sinnen die Schönheit des Nordens erkannte und das Publikum durch den Reichthum der Anordnung dafür zu gewinnen wußte. Woran es ihm gebrach, das war, wie schon bemerkt, jene tiefere Empfindungsfähigkeit, welche allein das eigene Leben der Landschaft zu entbinden vermag. Es ist derselbe Mangel, woran auch sein Gegenglied, die klassische Schule, litt, dem auch die übrigen Künstler, die eher zur Richtung Watelets zählen, wie der schon früher erwähnte Michel Grobon und André Jolivard (1787—1851), unterlegen sind. Sie alle sehen die Natur nur mit halb offenem Auge, mit einem solchen, das durch eine ausgelebte Ueberlieferung getrübt ist. Aber zumal die Landschaft hat das Eigene,

daß ſie mit urſprünglichem Sinn aufgenommen und empfunden ſein will, wenn im Bilde ihr wahrer Reiz dem Beſchauer ſich mittheilen ſoll. Ihre Seele weiſt in ahnungsvoller Verhüllung auf den Menſchen hinüber und kommt nicht eher zum Leben, als bis ſie durch den Zauberblick deſſelben geweckt iſt. Das elementare Daſein, das Erdleben, noch verſchloſſen und nicht zur Perſönlichkeit zuſammengefaßt, bedarf des Menſchen, ſeiner unmittelbaren und individuellen Empfindung, um zum beſeelten Ganzen aufzugehen.

Zweites Kapitel.

Die romantiſche und die klaſſiſche Landſchaft.

1.

Die naturaliſtiſche Erneuerung der Landſchaft.

A. Die Begründer der neuen Naturanſchauung.

Die romantiſche Anſchauung war es, welche in Frankreich zuerſt wieder aus der urſprünglichen Empfindung des Naturlebens die Landſchaft erneuerte. Sie zog, wie das dritte Buch bemerkte, den Vorhang weg, der bislang das unſcheinbare Leben der nächſten heimathlichen Erde dem Blick verhüllt hatte. Mit dem Licht des nordiſchen Tages ließ ſie darauf zugleich den ſeelenvollen Schein des menſchlichen Auges fallen; ſie entdeckte, daß dieſes, wenn es nur mit rückhaltloſer Treue der Natur ſich hingebe, auch aus dem kleinſten Winkel eine Fülle von Schönheit empfange und an den Tag bringe.

Dem Engländer Bonington ging dies unter den Erſten auf. Von ſeiner Bedeutung, ſeiner Stellung zur franzöſiſchen Malerei und ſeinen Figurenbildern war ſchon früher die Rede; hier iſt noch ein Wort über den Landſchafter zu ſagen. Als ſolcher that er ſich durch dieſelben Eigenſchaften hervor, welche jene auszeichneten. Denn ſeine vorwiegend maleriſche Anſchauung war, wenn man ſo ſagen darf, landſchaftlicher Natur. Ihm erſchien Alles in der ſchwebenden Hülle von Licht und Luft, als Ton und Farbenganzes, mit dem Reiz der Kontraſte und des Helldunkels. Daher haben ſeine Figuren niemals einen beſonderen Lebensinhalt; ſie verharren in den einfachſten Zuſtänden, verſenkt gleichſam in die Gattung und aufgegangen in der unbewußten Behaglichkeit harmoniſcher Erſcheinung. So

faßte er auch die Natur, ausgebreitet im Licht und wie erfreut über ihren eigenen Glanz und Schimmer. Namentlich im Waſſer fand er dies Aufleben im Leuchten und Scheinen; die erſten Bilder, worin ſeine Anſchauung zu klarem Ausdruck kam, waren Marinen. Natürlich genügten einem ſolchen Sinn die einfachſten Motive. Denn ihm hat der Gegenſtand an ſich keine Bedeutung; er empfängt dieſe von der Geſammtwirkung, worein er als einzelne je nach ihrem Lichtwerthe längere oder kürzere Note einſtimmt. Er würde im Gegentheil zu ſehr aus dieſer Harmonie heraustönen, wenn er durch ſeine Form oder durch ſeinen Inhalt auf eigene Geltung Anſpruch machen wollte. Eines jener Seeſtücke iſt nichts als ein flacher ſandiger Strand mit einer Hütte und ſpielenden Fiſcherkindern; davor liegt ruhig die glatte Ebene des Meeres. Aber eben will ſich die Sonne hinter Wolken verbergen und ſpielt und ſpiegelt ſich mit letztem Blick auf der blinkenden Fläche. Alles ſchwebt im Licht und mit auf das gemeine Kiesufer ergießt ſich die poetiſche Stimmung. Die gewöhnliche Realität, geadelt durch das maleriſche Auge, das ihre dem ſtumpfen Sinn verborgene Schönheit an den Tag bringt: das iſt's ja, was die Romantiker wollten.

Doch von einer anderen Seite noch zählte Bonington zu ihren Führern. Die Romantik hatte das Mittelalter wieder entdeckt, weil ſie in ihm einen Widerklang der eigenen Empfindungen und das Recht der auf ſich ſelber geſtellten Individualität hiſtoriſch verwirklicht fand. Im Gegenſatz zur Antike erregten nun ſeine maleriſchen Ueberreſte, welche als die geheimnißvollen Zeugen einer gährenden und farbenreichen Welt in unſere Zeit hereinragen, ein tieferes Intereſſe. Auch dieſer Anſchauung gab zuerſt Bonington Ausdruck, indem er die winkligen Straßen namentlich flandriſcher und oberitalieniſcher Städte, verwitterte Häuſer, Paläſte und Kirchen darſtellte in dem farbigen Reiz ihrer von den Jahrhunderten verarbeiteten Erſcheinung. Dunkle Träume und Erinnerungen aus alten Zeiten ſcheinen in dieſen Mauern und Thürmen gefangen und aus den röthlich goldenen Tönen zu ſprechen, womit die Luft im langen Lauf der Tage ſie angehaucht hat; zugleich hat der atmoſphäriſche Einfluß die architektoniſche Strenge der Linien gebrochen und die praktiſche Nüchternheit des Menſchenwerks in maleriſche Freiheit umgeſetzt. Es war insbeſondere Venedig, das Bonington die dankbarſten Vorwürfe lieferte. Er hielt ſich dort in den Jahren 1825 und 26 längere Zeit auf; für ihn die wahre Heimath ſeines Talentes. Denn einen eigenen Glanz hat dort die Luft, deren Leuchtkraft durch das rückſtrahlende Meer verdoppelt und doch wieder durch die ſtetig aufſteigende Feuchtigkeit

gemildert ſcheint. Hier hatte der Maler Alles was er brauchte: das unaufhörlich bewegte und ſchimmernde Element des Waſſers, worin ſich verlaſſene Paläſte ſpiegeln, wie die verſunkene Pracht einer Feenwelt. Daher gehören auch ſeine Anſichten vom Dogenpalaſte und vom großen Kanal, die er neben einer Kathedrale von Rouen im Salon von 1827 ausſtellte, zu ſeinen beſten Werken.

Schon 1822 hatten zwei Aquarelle von ihm, einfache Anſichten aus der Normandie, durch ihre Friſche und die feine Farbenſtimmung Aufſehen gemacht und der neuen landſchaftlichen Anſchauung, die in der jungen Künſtlerwelt ſich regte, gleichſam zum erſten deutlichen Wort verholfen. 1824 folgten dann verſchiedene Oelbilder, darunter jene Marine, die über den leerſten Naturwinkel eine Fülle von Licht und Stimmung breitete. Die neuen Talente erkannten ſofort den Triumph, den hier die maleriſche Behandlung über den Stoff errungen. Freilich fehlte noch die Freiheit der Hand und jede Meiſterſchaft; in dem gequälten und überpaſtoſen Vortrag iſt noch das Ringen und Suchen nach neuen Wirkungen ſichtbar, die wol der Maler empfand, aber ſicher auszudrücken noch nicht die rechten Mittel kannte. Doch werden wir dieſer Unruhe der nach neuen und feineren Mitteln der Darſtellung taſtenden Hand noch öfters begegnen; ſie iſt, wie ſich ſchon früher gezeigt, ein Merkzeichen der romantiſchen Schule. Uebrigens war Bonington weit geſchickter im Aquarell als im Oelbilde.

Merkwürdiger Weiſe war es außer ihm noch ein engliſcher Maler, der auf die naturaliſtiſche Entwickelung der Landſchaft in Frankreich entſchieden einwirkte. John Conſtable (1776—1837), der allerdings auch in England unter ſeinen Zeitgenoſſen allein ſtand, ſagte ſich von jeder Ueberlieferung los und ſuchte durch unmittelbares Studium die Natur ſeiner Heimath, insbeſondere der Grafſchaft Suffolk, in der Naivetät ihres eigenen Charakters zu erfaſſen. Die ungebrochene Friſche, die Feuchtigkeit der Atmoſphäre, die Kraft der mannigfaltigen Lokaltöne waren der Gegenſtand ſeiner unermüdlichen Beobachtung, die ſich immer mit ſchlichter Treue an den urſprünglichen Natureindruck hielt. Weit weniger noch als Bonington's Bilder haben die ſeinigen von dem Ausſehen der holländiſchen Landſchaften. Offenbar iſt es ihm darum zu thun, das Stück Natur das vor ſeinem Auge ſteht genau ſo, im Detail wie in der Geſammtwirkung, wiederzugeben. Er ſucht nicht nach reichen und umfaſſenden Vorwürfen; es genügt ihm ein Stück Wieſe, eine Schleuſe mit etwas Geſträuch, einer veräſteten und zerfaſerten Baumgruppe, ja das nächſte beſte Kornfeld (ein ſolches in der

Nationalgalerie zu London.) Aber er ſtudirt Alles, Erdboden und Laubwerk, in ſeinen Einzeltönen, ſeinem beſonderen Zuſchnitt, und vor Allem die Lüfte und Wolkenbildungen, nicht nur in der Eigenheit des nordiſchen Himmels, ſondern auch in ihren momentanen und örtlichen Bedingungen. Er ſelbſt legte, wie man aus ſeinen Briefen ſieht, auf dieſe Studien ein großes Gewicht. Dies Luftleben iſt es auch, was ſeine Bilder über die gewöhnliche Kopie eines landſchaftlichen Bruchſtücks erhebt und ihnen das Weſen der elementaren Naturſeele mittheilt. So weiß er in die einfachſte Gegend den Charakter eines harmoniſchen Ganzen zu bringen, die Geſammtſtimmung, worin ſich ihr Leben ausſpricht. Auch bei ihm, wie bei Bonington, merkt man freilich noch ein Taſten und Suchen nach neuen Mitteln, um den friſch empfundenen Eindruck ſchlagend zu veranſchaulichen. Er findet nicht gleich den einfachen treffenden Ausdruck. Daher ſind ſeine Lüfte oft ſchwer, zu körperhaft, zu wuchtig für das beſcheidene Terrain: bei ihm beginnt ſchon jenes „Mauern“ und Impaſtiren der Wolken, das die Franzoſen zum Uebermaß getrieben haben. Auch in der Lebhaftigkeit, im Glanz der Lokaltinten, im Farbenſpiel des Laubes und der üppig grünenden und blühenden kleinen Pflanzenwelt, der Gräſer, der Blümchen und des Mooſes geht er nicht ſelten zu weit und ſtört ſo den milden Einklang des Ganzen, das er doch in Einen Lichtton einhüllen möchte. — Seine Einwirkung auf die Franzoſen fand namentlich durch den Salon von 1824 ſtatt, wo einige ſeiner Bilder, wie „der Heukarren, der durch eine Furth fährt“, und eine „Anſicht von Hampſtead-Heath“ die Bewunderung der romantiſchen Neuerer, auch Delacroix's, erregten.

Mit den Einflüſſen dieſer Meiſter trafen die eigenen Anlagen und Neigungen der jungen Talente zuſammen, und raſch reifte nun die neue Naturanſchauung. Die ſchon genannten E. Iſabey und Roqueplan waren unter den Erſten, die in ihren Werken dem neuen Prinzip Ausdruck gaben. Ihre Charakteriſtik hat ſchon das dritte Buch gegeben. Wie ſie überhaupt mit Bonington in naher Verwandtſchaft ſtehen, ſo zeigt auch ihre maleriſche Auffaſſung, obwol ſie ſich durch ihre Figurenbilder hervorgethan haben, einen landſchaftlichen Zug. Es iſt ihnen um das Blinken des Lichtes auf den Lokalfarben in der Hülle eines warmen Geſammttons zu thun, wobei der ſelbſtändige Werth und die Form der Dinge zurücktreten. Iſabey hat ſich vornehmlich mit der Marine abgegeben und iſt daher in dem Abſchnitt über dieſelbe wieder anzuführen; Roqueplan, ebenfalls in jener thätig, war tüchtiger in der eigentlichen Landſchaft. Er ſetzte, wie ſich

einmal Th. Gautier, der romantiſche Kritiker, ausdrückt, an die Stelle der ewigen Mühle Watelets, „die inmitten einer mageren Baumgruppe mit ihrem Rad ein ſeifiges Waſſer ſchlägt", die holländiſche Windmühle, die auf grüner Ebene ſich von dem grauen und doch leuchtenden Himmel dunkel abhebt. Die Luft war es, der geſättigte Ton, womit Laub, Geſtein und Boden gegen den Himmel ſteht, namentlich aber das lebhafte Spiel des Sonnenſtrahls auf den Dingen, worin Roqueplan den Reiz und das Leben der Landſchaft fand. Maleriſch erſchien ihm überhaupt nur, worin er „etwas Sonne" fand. Indeſſen, ſeine Anſchauung iſt auch auf dieſem Felde vor Allem elegant; ſie geht auf eine anmuthige und ſchimmernde Natur, worin ſich wol eine heitere Geſellſchaft aus der guten Welt ergehen möchte. In derſelben Weiſe behandelte er die römiſche Kampagna. So erfaßte er auch in der Landſchaft „nur die ſchwebende Oberfläche der Dinge", (vergl. S. 270) ohne tiefer in das Leben der Erſcheinung einzudringen und ohne eine ernſtere Stimmung aus ihr zu entbinden. Später, gegen Ende ſeines Lebens, nach jenem Aufenthalt in den Pyrenäen, ging ihm die edlere Schönheit des ſüdlichen Frankreichs auf, die er dann ebenfalls in ihrem Scheinen und Leuchten, aber mit ſchlichterer Auffaſſung zu veranſchaulichen wußte.

Ernſter und gründlicher als in den Genannten begann während der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre in einer Anzahl von jungen Malern, welche die Führer der neuen Schule werden ſollten, ein friſches und urſprüngliches Verhältniß zur Natur durchzubrechen. Die klaſſiſche Ueberlieferung warfen ſie kurzer Hand ab; nicht Wenige von ihnen waren Söhne von Gewerbsleuten, denen mit dem akademiſchen Studium die alten ausgelebten Regeln und Vorurtheile erſpart geblieben. Nachdem man ſo lange Theaterhelden in antikem Koſtüm, Kouliſſenberge und Tempelruinen hatte bewundern müſſen, ſehnte ſich das jüngere Geſchlecht nach dem unmittelbaren Verkehr mit der realen Natur, die als ſeine Heimath in heimlichen und vertrauten Tönen zu ihm ſprach. Es war ein Genuß, ſich ihr ganz hinzugeben inmitten des tiefen Friedens, der nach den Stürmen der Weltkämpfe endlich dem erſchöpften Lande auch die innere Ruhe wiedergab, und der eigenen Empfindung mit dem unendlichen Recht der Individualität zu folgen. Nicht mehr Rom, wohin man nur gelangen konnte durch die eiſernen Gitter der klaſſiſchen Schule, war das Ziel aller Wünſche. Friſch und guter Dinge wanderten die jungen Leute mit dem Malkaſten oder auch nur mit ihren bloßen Augen vor die Thore der Hauptſtadt, zwiſchen Feldern

und niedrigen kaum belaubten Anhöhen die Ufer der Seine entlang, auf ſtaubigen und ausgefahrenen Wegen, wo ihnen der Bauersmann mit ſeinem Karren begegnete oder der Schiffsführer mit ſeinen ſtämmigen Gäulen, die mit angeſpannten Sehnen das belaſtete Fahrzeug aufwärts ziehen. Sie brachten wol auch ihre Sonntage auf der Inſel bei Croiſſy zu oder bei Bougival, Angeſichts der Höhen von Marly; wo ſonſt nur im Grünen lockere Pärchen das ausgelaſſene Treiben gewiſſer pariſer Kreiſe fortſetzten, da beobachteten jene nun das Wehen der Luft durch die Gipfel zierlicher Buchen und das Spiel des Lichtes auf ſpärlichem Wieſenrain. Endlich kamen ſie in den Wald von Fontainebleau, nahmen ihren Aufenthalt in dem nahen Marlotte und Barbiſon, um ganz heimiſch zu werden zwiſchen den alten Bäumen und moosbewachſenem Erdreich. Denn für ſie barg die Natur in ihrem kleinſten Umfange denſelben unerſchöpflichen Reichthum, den ihre Vorgänger nur jenſeits der Alpen zu finden meinten. Und wer weiter zog nach der Normandie, der Auvergne oder der Bretagne, auch der ließ nicht den Blick in ungemeſſene Weiten ſchweifen, ſondern umfaßte, wie der Wandrer im Thal, mit ſinnendem Auge das heimliche Leben des nahen Waldrandes und des durch hohe Gräſer rieſelnden Baches.

Dem kleinen Weltausſchnitt aber, worauf ſich ihre Anſchauung beſchränkte, ließ ſich auf zweierlei Weiſe ſein Geheimniß, der Zauber ſeiner Erſcheinung abgewinnen. Entweder der Maler vertiefte ſich mit hingebendem Sinn in das Einzelne und ſtudirte mit gewiſſenhafter Genauigkeit jeden Grashalm, wie er im Winde zitterte und bald heller bald dunkler von ſeiner kleinen Umgebung ſich abhob; wo dann doch wieder die Aufgabe war, die endloſe Menge dieſes ausgearbeiteten Details in den Charakter des Ganzen aufzulöſen. Oder er faßte vor Allem den allgemeinen Eindruck der Landſchaft, wie ſie in der Licht- und Lufthülle eine volle einzige Erſcheinung bildete. Er ſuchte nun nicht den Reiz in der Feinheit des Einzellebens und der Harmonie ſeiner Mannigfaltigkeit, ſondern in der eigenthümlichen Geſammtſtimmung, worin die Natur im Kampf oder in heiterem Frieden mit den Elementen gleichſam von einer tiefen Empfindung ergriffen ſchien. Natürlich blieben dieſe beiden Weiſen nicht ſcharf von einander geſondert, ſondern griffen in einander über und gingen mannigfache Verbindungen ein.

Die zweite Weiſe, welche alſo die Natur vornehmlich in ihrer elementaren Aufregung faßte, traf am nächſten zuſammen mit der romantiſchen Strömung der zwanziger Jahre und trat daher zunächſt auf. Paul Huet

(geb. 1804), der noch vor 1830 ſeine erſten Bilder ausſtellte, iſt ihr entſchiedenſter Vertreter. Er nimmt die Landſchaft von ihrer Stimmungsſeite, wie ſie in den verſchiedenen Tages- und Jahreszeiten ſich ausſpricht, und behandelt mit Vorliebe Wirkungen von düſterem Charakter. Der Art war ſchon ſein Sonnenuntergang hinter einer alten Abtei im Walde vom Jahre 1831, der „Herbſtabend" von 1835 (früher im Luxembourg), wo die Schatten der Dämmerung das ſtille Walddickicht noch tiefer ſtimmen, der Art noch neuerdings (1866) ſein Sonnenuntergang bei Herbſtnebel im „Buſch" von Haag. Er hat öfters ſolche Waldlandſchaften, durch deren welkendes Laub der kühle Abendwind weht und die Sonne ihre letzten Strahlen ſendet, bisweilen mit einem einſamen Teich, wobei die ſtille Schwermuth der nordiſchen Natur ausdrücklich betont iſt. Doch gibt er wol auch eine friſche Morgenſtimmung, worin von hohen Bäumen umſchloſſen die dampfende Erde zu erwachen ſcheint und in die Dünſte eines ſtehenden Waſſers ein verſchleiertes Licht fällt („Morgenruhe" von 1842 im Luxembourg); oder das üppige ſaftige Grün eines undurchdringlichen Waldgrundes. Immer aber iſt es auf beſondere Wirkungen abgeſehen, die an ernſte Regungen des Gemüths anklingen, ſelbſt dann, wenn der Maler beſtimmte Gegenden, wie die Umgebungen von Honfleur oder Compiègne, näher charakteriſirt. Er hält ſich dabei nicht an den erſten beſten Naturausſchnitt, ſondern legt lieber ein reicheres Ganzes zu Grunde, worin die gewollte Stimmung voller ausklingen kann. So vorwiegend aber iſt bei ihm die ſubjektive Empfindungsweiſe, daß die Behandlung das Detail durchaus vernachläſſigt und mit bloßen Andeutungen ſich begnügt. Daher fehlt es an der Naturwahrheit, und zu ſehr ſpielt die Ausführung in's Skizzenhafte; andrerſeits iſt die Auffaſſung bisweilen zu apart und gibt den Landſchaften, die doch eine gewiſſe Realität wahren wollen, eine ungewöhnliche Bewegtheit, einen phantaſtiſchen Anſtrich. Natürlich liegt des Künſtlers Stärke weit mehr im Kolorit als in der Zeichnung. Seine Farbe iſt ſaftig, ſein Ton tief und harmoniſch. Doch läßt er ſich von jenen Stimmungen öfters verleiten, das Licht allzuſehr abzudämpfen, wodurch in die Wirkung etwas Stumpfes kommt. So fehlt doch viel zum Meiſter, und den vollen Einklang ſeiner Empfindungen mit der Natur hat der Romantiker kaum einmal erreicht.

Gerade das Gegentheil von Huet war der früh verſtorbene Charles de Laberge (1807—1842). Auf die Durchbildung des Details legte er allen Werth und wollte nur auf dieſem Wege zur Geſammtwirkung ge-

langen. Vor dem kleinſten Stück Erdreich, einem mageren Grasfleck konnte er mit Entzücken verweilen, weil er auch darin die Unendlichkeit der Natur wiederzufinden meinte. Nichts galt ihm eine Kunſt, welche aus der Erinnerung oder aus der Phantaſie ſchaffen will und mit der Natur frei umſpringt; dieſe auch in ihren feinſten Einzelheiten mit dem treuſten, von keinerlei Regeln eingenommenen Sinn zu ſtudiren, machte er ſich zur Aufgabe ſeines Lebens. Den Kieſel, der am Wege liegt, jeden Halm am Feldrande, die einzelnen Blättchen ſowol im dichteſten Laub als an den auslaufenden Zweigen, mit allen Zufälligkeiten, der Textur und dem Spiel von Licht und Schatten, in vollſtändigſter Wahrheit wiederzugeben, darauf verwendete er einen unſäglichen Fleiß. Von einer Diſtel machte er ſich wol dreißig Zeichnungen, ehe er ſie in eine unbeachtete Ecke des Vordergrundes ſetzte, und das Gemäuer, was er brauchte, ließ er ſich eigens aufbauen, um jeden Stein in ſeinem eigenen Ton zu treffen. So ſind in dem Bilde, das von ſeiner Staffage unter dem Namen „der Landarzt" bekannt iſt und ſich früher in der Galerie Orleans befand, am Holzdach des Hauſes die einzelnen Schindeln jede in ihrem eigenen verwitterten Ton ausgeführt. Daß de Laberge in den wenigen Landſchaften, die er vollendete, ungeachtet dieſer mühſamen und muſiviſchen Detailarbeit, es dennoch zu einer harmoniſchen Geſamtſtimmung brachte, beweiſt eine nicht ungewöhnliche Begabung. In ſeinem „Sonnenuntergang" (im Louvre), darin eine dunkle Eichengruppe am Saume einer offenen bergigen Gegend von hinten den letzten Sonnenſtrahl empfängt, iſt trotz der Ausführung jedes Blattes das Ganze von der friedlichen Stille warmer Abenddämmerung übergoſſen. Seine Farbe hat auch in der Tiefe noch eine gewiſſe Leuchtkraft. Was ihm aber entging, war die Mannigfaltigkeit, der Kontraſt und die Wechſelbeziehung der Töne, weil er eben jedes Detail für ſich nahm und zu wenig im Verhältniß mit dem übrigen. Er war von der Natur ſchlechterdings abhängig und nicht einen Zweig konnte er malen, ohne ihn geradezu zu kopiren; wenn es ihm gleichwol gelang die gewollte Stimmung zu wirkſamem Ausdruck zu bringen, ſo ſind doch ſeine Landſchaften wie fixirt und ohne jene Bewegung, die ſelbſt in der ruhigſten Luft Wald und Feld zu beleben ſcheint.

Eine mittlere und gemäßigte Stellung zwiſchen jenen beiden Weiſen nimmt Camille Flers (geb. 1802) ein, der ebenfalls, wenn auch ſein Realismus weniger energiſch iſt, ſich zur neuen Naturanſchauung bekannte. Seit Beginn der dreißiger Jahre ſtellt er gern die fetten Triften der

Normandie dar, mit ihren Hütten und Mühlen und feuchten Baumgruppen, unter dem grauen Silberhimmel des Nordens. Seine Behandlung des Details ist fleißig und zierlich, ohne der Natur recht ernstlich auf den Leib zu rücken; seine Stimmungen sind friedlich und harmlos und wie im Ton ohne besondere Kraft, so ohne Anklang an tiefere Empfindungen. Es ist die Natur aller Tage, die er gibt, aber in festlich heiterem Aussehen und in anziehender Heimlichkeit, mit Licht- und Luftwirkungen, die ohne uns zu überraschen eine gewisse Wahrheit haben. Die Ausführung ist von etwas manierirter Nettigkeit, der ganze Eindruck von jener Anmuth, die das größere Publikum gewinnt. Später ist, wie wir sehen werden, dieser sonntägliche Charakter der nordischen Landschaft von Anderen in größerem und anspruchsvollerem Maße ausgebeutet worden.

Ein weit bedeutenderes Talent ist sein Schüler Louis Cabat (geb. 1812), der überhaupt unter den Meistern der neuen französischen Landschaftsschule in der vordersten Reihe steht. Er zuerst hat der modernen Auffassung mit Beginn der dreißiger Jahre durch entschiedene Erfolge freie Bahn gebrochen. Angeregt durch das Beispiel der Holländer, nahm er ein gewöhnliches Stück aus der nächsten heimischen Natur frank und schlicht zum Gegenstand des Bildes. Ihm war es darum zu thun, das Einzelne in der Form sowol wie im Ton, ohne daß er sich sklavisch wie de Laberge an das Detail band, treu wiederzugeben und doch die einheitliche Wirkung der Massen, die über das Ganze ausgebreitete elementare Stimmung zu treffen. Das gelang ihm auch. In seinen Bildern dieser Art ist Erdreich und Laubwerk fest und sicher gezeichnet, dabei im Kolorit tief und voll; namentlich aber in der Alles umschwebenden Luft, dem frischen Grün und dem sich abstufenden Licht der Pläne jene ernste heimliche Ruhe versinnlicht, die uns im feierlichen Helldunkel des Waldes, beim ahnungsvollen Blick in die weite Ebene anweht. Nur hat bisweilen die sorgfältige Ausführung eine gewisse Härte, mitunter sind die Lüfte schwer, das Laub zu schwärzlich, und man fühlt, daß die Wirkung nicht ohne Mühe erreicht ist. Eines der besten Bilder dieser Art ist der Teich zu Ville-d'Avray von 1834 (im Luxembourg). Ein anderes von 1836 gibt mit den einfachsten Mitteln die Stimmung eines grauen Wintertages: auf einen farblosen nur mit Haidekraut und einigen nackten Stämmen bewachsenen Waldboden blickt aus nebligen Wolken matt der Mond hernieder; ein altes Mütterchen, das Holz gesammelt, wankt mühsam nach Hause. Bekannt aus dieser ersten Periode sind vornehmlich noch der Ententeich, das Wirthshaus von Montfouris und das Blachfeld von Arques.

Nachdem Cabat ſich eine Weile auf die Umgegend von Paris beſchränkt, dann in der Normandie dankbare Vorwürfe gefunden hatte, ging er Ende der dreißiger Jahre nach Italien. Dort änderte ſich ſeine Anſchauung. Er ging nun auf Styl und eine gewiſſe Größe der Landſchaft aus, auf die plaſtiſche Durchbildung mannigfaltiger Erdformen und klaſſiſche Anordnung der Maſſen. Der ernſte Charakter ſeines Talentes und ſein Formenſinn führten ihn zur idealiſirenden Richtung hinüber. Aber ſeiner früheren Art, die Natur in ihrer ſchlichten Realität und im Reiz beſonderer Stimmungen zu ſehen, mochte er ſich nicht ganz entſchlagen, und ſo verſuchte er zwiſchen beiden Weiſen zu vermitteln. Zu ſeinen beſten Landſchaften dieſer Art gehören die Anſicht der Straße im Thal von Narni, „der Samariter“ und der See von Nemi. Indeß die formelle italieniſche Natur verträgt nicht ſo entſchiedene und vorherrſchende Stimmungen, wie ſie zu dem rauhen und zufälligen Weſen der nordiſchen wol paſſen. Daher mußte Cabat jene Lichtwirkungen abdämpfen, auf die er ſich ſonſt verſtand; und indem er außerdem auf die Form noch größeren Nachdruck legte, verlor ſein Kolorit die alte Klarheit und Wärme. Er trachtete dem großen Zug des Südens einen ſchwermüthigen und träumeriſchen Charakter zu geben, wie er der Empfindungsweiſe jener Zeit ſympathiſch war. Aber die Stimmung kam doch nicht recht zum Durchbruch, während ſein Ton erdig und ſchwer, ſein Licht grau, ſeine Schatten trüb und undurchſichtig wurden. Nicht beſſer glückte es ihm, wenn er dann die ſtylvolle Anſchauung auf den Norden übertrug. In dieſen Bildern iſt nicht mehr die alte Friſche; ſie zeigen eine gewiſſe Kälte und Trockenheit, die Vegetation wird hart und metalliſch; öd' und traurig ſtehen manchmal wie in ſchwarzem Ausſchnitt die Bäume auf der bleiernen Luft. Seit Ende der fünfziger Jahre iſt es ihm bisweilen gelungen zur erſten Weiſe zurückzukehren, indem er wieder beſcheidene Vorwürfe aus der Umgegend von Paris behandelte. So iſt namentlich in ſeiner „Quelle im Wald“ vom Jahre 1864 jener urſprüngliche Hauch einer wahr und tief empfundenen Natur. Der einfachſte Gegenſtand: im myſteriöſen Dunkel eines Dickichts nah bei einem grauen Waldweg quillt langſam das Waſſer aus einem ſteinernen Trog. Höchſt gewiſſenhaft und ſorgſam iſt auch hier die Ausführung, doch zu hart wieder die Modellirung des Laubs und zu ſchwärzlich die Schatten. Kaum ſcheint es den Neueren möglich, die Durchbildung des Details mit einer franken Geſammtwirkung zu verbinden. —

Neben Cabat traten ungefähr gleichzeitig zwei andere Meiſter hervor, Dupré und Rouſſeau, die ebenfalls unter den Begründern der neuen

Landschaft in erster Linie stehen. Ihnen gilt vor Allem der treusten Nachbildung einen tieferen Sinn zu geben, mit ihr das ahnungsvolle Stimmungsleben der Natur in Eins zu verschmelzen. Sie wollen sich auch in ihr kleinstes Dasein mit ganzer Hingabe einempfinden, gleichsam dem Erdgeiste sein geheimnißvolles Spiel ablauschen. Den einzelnen Strauch, sein Wehen im Winde, das in die Blätter einfallende Licht, das Zittern des Sonnenstrahles auf den Stämmen, das Blinken des Thaus im Grase, die vom Regen getränkte Scholle, das feuchtwarme Dunkel der Schatten — das Alles immer wieder zu beobachten und in den verschiedenen Schattirungen des Tons, je nach dem augenblicklichen Charakter der Luft, im Bilde festzuhalten, erscheint ihnen als die höchste Aufgabe. Dabei spielt natürlich das Tonverhältniß des Erdreichs und der Vegetation zu Himmel und Wolken eine wesentliche Rolle. Nun erst recht kann das Motiv das erste beste sein; auch das gewöhnlichste wird dieser Betrachtung werthvoll, da in jedem Blatt der Künstler das unendliche Spiel von Licht und Farbe, einen Akkord aus dem Universum sieht. Ihm liegt daran, mit der Natur auf's Innigste vertraut zu werden und gerade wo sie recht arm ist ihr geheimes Walten und lebendiges Leuchten zu entdecken. Diese Richtung hat sich denn auch als „Paysage intime" bezeichnet — charakteristisch für dies Jahrhundert, das zur Natur zurückkehrend und flüchtend mit allen Sinnen sich ihr hingeben, auch ihr leisestes Klingen vernehmen möchte.

Der Eine von Beiden, Jules Dupré (geb. 1812) sucht sich gern seine Motive im westlichen Frankreich, im Limousin, in den Departements des Indre, der Creuse, der Corrèze und der oberen Vienne, wo dürftiges Hügelland, niedrige Ebenen mit Haiden, stehenden Gewässern und knorrigem Baumschlag sich an den Fuß steiniger Gebirgsketten von mittlerer Höhe legen. Bald ein Waldsaum mit weidendem Vieh, bald eine Heerde am Teich, der ihr zur Tränke dient, im Schatten einer alten Eiche, eine andere, die eine Furth passirt; oder das Innere eines Bauernhofes, eine Hütte unter hohen von Sturm und Wetter zersausten Bäumen, ein paar Windmühlen bei einem Weiler — eines seiner besten Bilder —, ein Weg durch spärliches Holz im Moorland unter trockenem Sonnenhimmel, die verregnete und aufgeweichte Straße eines ärmlichen Dorfes. Immer ist das Feuchte oder Dürre in der Luft und Vegetation, das einfallende Sonnenlicht, das Spiel der Wolkenschatten und der Reflexe im Wasser treffend ausgedrückt. Aus solchen Bildern weht dem Beschauer das elementare Leben der Natur entgegen und zieht ihn hinein in die Atmosphäre, mit der

alle Dinge, Laub und Erde und Geſtein getränkt ſcheinen. Dabei ſind doch auch, obwol Dupré das Hauptgewicht auf den Ton legt, die Linien der Erdbildung treu beobachtet, mit harmoniſchem Sinn geordnet und aneinandergehalten. Freilich iſt hierin die größte Einfachheit. Alle Landſchafter dieſer naturaliſtiſchen Richtung ſuchen vor Allem die wenig bewegten Ebenen auf, wo in geringen Senkungen, Einſchnitten, Abhängen und Hebungen das formenbildende Erdleben nur leiſe nachklingt. So iſt in den Dupré'ſchen Bildern der Horizont faſt immer niedrig genommen; nur wenig und niemals mit ſchroffer Abwechslung kreuzen und verſchieben ſich die meiſt flachen Pläne, treten aber deutlich in die Ferne hintereinander zurück.

Die Hauptſache jedoch iſt dem Maler die volle Naturwahrheit und Kraft einzelner Lichttöne, die er ganz mit demſelben Werth, den ſie in der Natur haben, auf die Leinwand zu übertragen ſucht. Dieſe bilden gleichſam die Dominante, die den Charakter der ganzen Landſchaft beſtimmt, nach ihnen richtet ſich die koloriſtiſche Stimmung des Bildes. So ergibt ſich eine concentrirte Wirkung, welche ſich dem Auge einprägt und jenen lebendigen Eindruck hervorbringt, der uns in die Natur ſelber verſetzt. Allein, ſo überraſchend auch die Lichtſtärke und Saftigkeit des Tons iſt, welche auf dieſe Weiſe Dupré mitunter erreicht — dieſe Anſchauung widerſtrebt den inneren Geſetzen der Malerei und verfehlt leicht die Geſammtwirkung, indem ſie den einzelnen Effekt auf's Höchſte ſteigert. Da der Maler mit ganz anderen Mitteln wirkt als die Natur ſelber und in der Höhe wie in der Tiefe nur über ein weit geringeres Maß von Tönen zu verfügen hat, ſo kann er den naturwahren Schein nicht als ſolchen auf die Bildfläche ſetzen, wenn auch eine ſolche materielle Wahrheit je ſeine Aufgabe wäre. Er muß alſo, um ein harmoniſches und wahres Ganzes zu erreichen, den realen Farbenſchein in eine andere Tonart überſetzen. Dupré kann nicht ebenſo, wie den einen zur höchſten Kraft getriebenen Ton, im Uebrigen die Schatten und Lichter ſteigern; daher haben dieſe oft im Verhältniß zu jenem eine gewiſſe Stumpfheit und Schwere, und jener Einklang, der doch allein die wahre Naturſtimmung verſinnlicht, bleibt aus. Es iſt das namentlich mit ſeinen ſpäteren Bildern der Fall, die auf jene Realität des Tons allzuſehr Anſpruch machen. Aus demſelben Grunde geht auch in ihnen die dem Meiſter eigenthümliche paſtoſe Behandlung zum Uebermaß. Es iſt ein fortgeſetztes Decken von Farbe auf Farbe, um die gewollte Intenſität des Scheins, das Mark der Naturfarbe zu erreichen; ein wahres Relief wird endlich die Oberfläche des Bildes und allzu ſichtlich

ſo die Mühe und das ſtoffliche Mittel des Machwerks. Auch verliert dergeſtalt das Kolorit das Leuchtende, das den früheren Werken eigen iſt. Doch bringt es noch immer der Meiſter, wo er vor jener Einſeitigkeit ſich hütet, zu einem vollen und wahren Eindruck. So iſt noch neuerdings eines ſeiner beſten Bilder entſtanden: nur eine Bretterſchleuſe, die Waſſer durchſickern läßt, zwiſchen Waſſerpflanzen und Haſelſträuchen; aber ein gar heimlicher Winkel voll geſättigter Stille und feuchter Friſche.

Bei gleichen Grundſätzen der Anſchauung iſt doch Théodore Rousseau (geb. gegen 1810), von Dupré weſentlich verſchieden. Ihm iſt es vor Allem um die Wahrheit der Geſammtwirkung eines einfachen Naturausſchnitts zu thun, um den allgemeinen Eindruck ſeines Licht- und Luftlebens, den er durch die gewiſſenhafteſte Treue der Beobachtung zu erreichen ſtrebt. In ſeinen Motiven iſt er noch weniger wähleriſch, als Jener; auch bemüht er ſich nicht um eine gewiſſe Wolordnung der Pläne. Denn was er veranſchaulichen will, das iſt der blaſſe Blick einer Morgenſonne aus feinem Wolkenſchleier, der letzte die Grasſpitzen ſtreifende Strahl des Abendlichtes, eine duftig aufſteigende Feuchtigkeit über dem erfriſchten Laub „nach dem Gewitter" — ſo heißt ein Bild des Meiſters —, der Spiegel der Abendluft in einer ſtillen Pfütze auf dunkelnder Haide, das Flimmern der Blätter im Spiel von Licht und Schatten, das matte ſilberige Leuchten der Landſchaft unter hellgrauem Mittagshimmel: kurz, jenes Aufleben der Natur in der intimen Berührung mit der Atmoſphäre, das in dem unendlichen Wechſel von Licht und Wetter unendlich mannigfaltig und immer eigenthümlich iſt. Ja, das Spiel von Licht- und Farbenwirkungen liegt dem Maler ſo ſehr an, daß er auch ungewohnte und fremdartige Effekte, deren Darſtellung man bisher ſich kaum möglich dachte, in ihrer Eigenheit treu feſtzuhalten ſucht (ſo z. B. noch in einem Sonnenuntergang im Walde von Fontainebleau vom Jahre 1866). Allein nicht Alles, was in der Natur eine überzeugende Wahrheit hat, wirkt ebenſo im Bilde, und es bedarf ſchon eines feingeübten Kennerauges, um in ſolchen Ausnahmsfällen, auch wenn ſie treffend wiedergegeben ſind, die Realität wiederzuerkennen. Auch wo die Natur in zufälligen und beſonderen Momenten belauſcht iſt, ſoll der Künſtler ihr Weſen, ihre in allem Wechſel beharrende und der Seele klar ſich mittheilende Erſcheinung zum Ausdruck bringen.

Das Naturleben zu entdecken, dazu ihn ſein Talent und ſeine Neigung zog, hatte Rouſſeau nicht weit zu ſuchen. Er war Einer der Erſten, der ſich im Walde von Fontainebleau und zu Barbiſon anſiedelte. Das Spiel

der Sonne und der Luft in dem Dickicht deſſelben, in niederem Strauchwerk oder hochſtämmigem Holz, in den Lichtungen und dem Ebene und Wald verbindenden Saum erſchloß ihm eine unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit von Motiven. Zu ſeinen wirkſamſten Bildern dieſer Art gehört der „Waldausgang von Fontainebleau bei Sonnenuntergang" von 1855 (im Luxembourg), nichts als eine Wieſe mit einem Teich, den eben Kühe durchwaten, von Bäumen eingerahmt; dann die „Eichengruppe in der Schlucht von Apremont", mit einem ſonnenbeſchienenen ſaftig grünen Grasſtück, wovon ein Theil in tiefen Schatten gehüllt iſt. Endlich neuerdings noch die „Lichtung im Hochwald" (1863) und die „Hütte unter den Bäumen" (1864). Dieſen Landſchaften iſt der Ernſt einer gehaltenen Stimmung gemeinſam; die Stille der einſam in ſich verſenkten Natur, die ſich genug iſt und es verſchmäht ſich zur idylliſchen Umgebung des Menſchen aufzuputzen. Was aber Rouſſeau nicht weniger als der Wald anzieht, das iſt die endlos ſich ausſtreckende Ebene des Haidenlandes; er war in den öden Steppen des Departement des Landes ebenſo zu Hauſe wie in Fontainebleau. Sein „Sumpf in der Haide", (1853) den er dieſer Natur entnahm, iſt berühmt geworden. In dem ſchwülen Dunſtſchleier eines matten Mittagshimmels ſcheint ſich die Moorebene in's Endloſe auszudehnen, bis am Horizont der Saum der fernen Berge in weißlichen Wolken verzittert; nur unterbrochen durch einige im Waſſer watende Kühe und einen Schlag ſpärlicher Bäume, der aus der Dunſthülle einen ſchrägen fahlen Sonnenblick empfängt. Die Stimmung ungemeſſener Weite und der über einſames Flachland heiß ausgegoſſenen Luft, gleich der bangen Ahnung eines ſchweren langſam ſich vorbereitenden Wetters, iſt vortrefflich ausgeſprochen. Es iſt eine merkwürdige Einheit ſtumpfer gebrochener Wirkung in dem Bilde, die durch die Wahrheit des deutlich ausgeführten Details nur um ſo eindringlicher ſich mittheilt. Bewundernswerth iſt die Sicherheit, womit in derartigen Bildern des Meiſters die Pläne durch die Abſtufung der Töne in den fernen Grund bis zur Berührung mit dem Himmel zurückgeführt ſind.

Hierin wie überall zeigt ſich ein gewiſſenhaftes und rückhaltloſes Naturſtudium, das keinerlei Regelfertigkeit, keinerlei überkommene Lehren und Atelierkniffe zu Hülfe nimmt. Rouſſeau hat lediglich die Natur im Auge, und nichts beſtimmt ihn in der Wahl der Mittel als das ernſthafteſte Beſtreben ſie mit unbedingter Treue wiederzugeben. Aus demſelben Grunde denkt er nicht daran, an ſeinem Vorwurf zu ändern; genau ſo wie er vor ihm ſteht, ſelbſt mit dem Detail das der Geſammtwirkung hinderlich ſcheint,

will er ihn auf die Leinwand bringen. Und Alles mit gleicher Wahrheit: die Beſchaffenheit des Bodens, die Art des Laubwerks, Waſſer und Luft. Doch ging er in ſeiner erſten Periode vor Allem auf den Geſammteindruck aus und mit ſkizzenhafter Behandlung über das Detail hinweg; erſt ſpäter, etwa ſeit dem fünfziger Jahren, bemüht er ſich damit die ſorgfältige Ausführung des Einzellebens, namentlich des Blätterwerks, zu verbinden. Hierin iſt er im Ganzen weniger glücklich. Meiſtens beſteht das Laub aus einer Menge emailartig nebeneinander aufgetragener Punkte, die durch das Beſtreben ihnen den richtigen Tonwerth zu geben ſchwer und körperhaft geworden ſind. Auch verliert oft die Vegetation, indem Rouſſeau der Farbe eine beſondere Tiefe und Kraft verleihen will, den weichen in der Luft ſchwebenden Schein. Insbeſondere ſind noch die Lüfte ſchwer, das Blau des Himmels allzu gewaltſam, die Wolken zu ſehr „gemauert", zu materiell behandelt. Es iſt eine Kunſt, die ſich nie genugthut; ſie will die feinſten Effekte, die auch ein geübtes Auge kaum beachtet, feſthalten, ja, ſie überfeinert nicht ſelten die Wirkung und ſetzt unermüdlich Farbe auf Farbe, in der Abſicht die Natur ganz zu erreichen, in der Hoffnung ihr immer näher zu kommen. Bisweilen gelingt es ihr dergeſtalt den einfachſten Motiven eine intenſive Stimmung, der Farbe eine geheimnißvolle Gluth zu geben, die den Blick tief in das Bild hineinzieht. Aber noch öfter wird durch das fortgeſetzte Decken der Ton ſtumpf und ſchwer, die Form allzu undeutlich und ſchwankend, der Vortrag von einer Unebenheit, die dem Auge ſtörend auffällt. So überwuchert das Mittel der Darſtellung die Erſcheinung. Denn der Maler will das Unmögliche; er will im künſtleriſchen Schein die abſolute Wahrheit des Naturſcheins geben. Dennoch läßt ſich nicht läugnen, daß Rouſſeau, wo er Maß hält, zu einer überzeugenden Realität des Tons gelangt. Insbeſondere weiß ſowol er wie Dupré das volle und ſaftige Grün einer noch friſchen Vegetation mit einer Natürlichkeit zu malen, die ſelbſt in der Landſchaft der Holländer kaum ihres Gleichen hat.

Jahrelang hatten die beiden Neuerer gegen die alten Anhänger der klaſſiſchen Landſchaft anzukämpfen; zumal Rouſſeau, deſſen Bilder in den dreißiger Jahren mehr als einmal von den Ausſtellungen durch die Jury, in der Bidauld ſaß, zurückgewieſen wurden. Auch iſt trotz der warmen Anerkennung, die ſie raſch bei den jüngeren Künſtlern und in Kennerkreiſen gefunden haben, das größere Publikum gegen ihre Werke im Ganzen gleichgültig geblieben. Der Laie hat immer wenig Intereſſe für eine Kunſt,

welche den entschiedenen Umriß der Dinge hinter ihrer Tonwirkung zurücktreten läßt und die Bedeutung des Gegenstandes an sich herabsetzt gegen sein Scheinen in Licht und Luft; er begreift weit eher ein mannigfaltiges Ganzes als den malerischen Ausdruck einer Stimmung, die in der Phantasie kein fest umgrenztes Bild zurückläßt. Zudem verschmähen jene Maler doch allzusehr den Reiz, der in der Landschaft selber für ein schlichtes gesundes Auge liegt. In der kleinsten und gewöhnlichsten Natur suchen sie nach dem Zauber seiner und intimer Wirkungen, und fast hat es den Anschein, wie wenn sich im Erfassen derselben die geniale Subjektivität bewähren wollte. Darin verräth sich, beiläufig bemerkt, die innere Verwandtschaft mit der romantischen Schule. Dazu kommt das Tasten, Ringen und Versuchen der Hand, die anders und wahrer als bisher, mit der höchsten Kraft jenes verborgene Leben zur Erscheinung bringen will. Daher ist in dieser Malerei, ungeachtet alles Talentes und alles Geschicks, das gerade Gegentheil von meisterlicher Einfachheit, woran der Laie nicht ganz mit Unrecht sich stößt. So fehlt zum vollen Kunstwerk die harmlose Sicherheit sowol der Empfindung als der Darstellung; auch darin zeigt sich, daß die Rückkehr unserer Zeit zur Natur eine mannigfach vermittelte und mit Absicht versetzte ist. Immerhin muß man zugeben, daß in dieser Erneuerung der Landschaft sich eine eigenthümliche Naturanschauung kundgibt, die nach einem neuen ächt künstlerischen Ausdruck sucht und zum Theil ihn auch gefunden hat. Von deutscher Seite zeigt namentlich A. Achenbach mit dieser Richtung eine gewisse Verwandtschaft; doch weiß der deutsche Maler vielleicht mit weniger Feinheit, aber mit naiverem Sinn und in reicherem Ausschnitt das frische Leben der nordischen Natur zu versinnlichen.

Die bisher genannten Maler sind nicht die Einzigen die den Umschwung der Landschaft bewirkt haben. Wir haben im dritten Buche gesehen, wie Decamps, dann auch Diaz das Ihrige dazu beigetragen. Decamps hat zudem unter den Ersten die landschaftliche Natur des Orients entdeckt, ungefähr gleichzeitig mit Marilhat, den wir später finden werden. Andere Meister die zu diesen bahnbrechenden Landschaftern zählen, wie Corot und Français, haben anderswo ihre Stelle, da ihre Anschauungsweise von jenem romantischen Realismus nur einige Elemente aufnimmt und dafür neue hinzubringt. Es war eine ebenso breite als tiefgreifende Bewegung, welche sich seit Beginn der dreißiger Jahre in dem ganzen Bereiche der Landschaft vollzog und auf ihren verschiedenen Feldern neue Keime trieb.

B. Das Seebild. Das Architekturbild. Das landſchaftliche Thierſtück.

Das zeigte ſich auch in der Marinemalerei, die ſchon in den zwanziger Jahren zu einer neuen Blüte kam. Das wechſelvolle im Lichte ſchimmernde und wogende Leben des Meeres, ſein intimes Verhältniß zur Luft, worin es jede Bewegung und jeden Ton derſelben in ſich aufnimmt und wieder zurückſtrahlt, mußten vorab einer Anſchauung zuſagen, welche in dem Ausdruck elementarer Stimmungen eine Hauptaufgabe des Malers ſah. Daher wandte ſich eine Gruppe junger Künſtler, die zu der romantiſchen Schule in naher Beziehung ſtanden, dem Meere zu. Doch fand ſich auf dieſem Gebiete Keiner, der es irgendwie den alten Holländern, den Vlieger und Backhuyſen, oder gar dem W. van de Velde gleichgethan hätte.

Eine Zeitlang ſtand Theodore Gudin (geb. 1802) — man hat ihn einen zweiten Claude Lorrain genannt — in großem Anſehen. Er kam aus der klaſſiſchen Schule, ſtellte ſich aber bald auf die Seite der Bonington, Géricault und Delacroix. Seine erſten Seebilder, womit er ſeit 1822 hervortrat, gaben wol das unruhige Treiben des Meeres, das Glanzſpiel der Sonne in den Wellen, den feinen Duft und Zug der Lüfte mit lebendiger Farbenwirkung wieder. Allein die außerordentliche Leichtigkeit, womit der Maler arbeitete, ſeine raſchen Erfolge und eine Menge von Beſtellungen, namentlich von Seiten der Regierung, verleiteten ihn bald zu bloßen Bravourſtücken auf großen Leinwandflächen. Er ſchilderte nun mit Vorliebe die Gefahren des Seelebens, den Kampf großer Fahrzeuge mit dem tobenden Elemente, Brände und Schiffbrüche, all die Gefahren und Schickſale, welche die endloſe Waſſerfläche mit ſich bringt. Dabei kam es ihm hauptſächlich auf heftige Wirkungen an durch das toſende Wogen- und Wolkenſpiel, auf den bunten Spiegel ſtarker Lichter im Waſſer, auf das endloſe Herüber und Hinüber der Reflexe. Eines ſeiner beſten Bilder der Art iſt noch vom Jahre 1827, „der Brand des Schiffes Kent“. Dann aber ſteigerte er die Lichteffekte in's Maßloſe und griff zu dem Kontraſt doppelter Beleuchtungen, wie z. B. zu dem von Mond und Abendroth in einem „Schiffbruch“ von 1836, wobei zugleich das Gräßliche ſeine romantiſche Rolle ſpielt: auf ödem wieder beruhigten Meere mit endloſem Horizont ſchaukelt eine Barke Verſchlagener, die mit dem Tode ringen. Nimmt er die ruhige See zum Gegenſtand ſeiner Darſtellung, ſo ſucht er der Luft

einen glatten durchsichtigen Glanz zu geben und im Wasser alle Farben des Regenbogens ineinander schimmern zu lassen, wobei namentlich Roth, Violett und Orange sich hervorthun. So wird diese Malerei zum bunt chromatischen Spiel, zum Kaleidoskop, das bei jeder Wendung bald so bald anders in den lautesten Farben schillert. Unter der Juliregierung, da er auch außerhalb Frankreich einen großen Ruf hatte, lag seine beste Zeit schon hinter ihm. Er gab sich vollends aus in der Unzahl großer Bilder, worin er für Versailles die Großthaten der französischen Marine zu verherrlichen hatte; Arbeiten von fabrikmäßiger Geschicklichkeit, die höchstens noch eine dekorative Massenwirkung haben und, mit kalter flüchtiger Hand hingeworfen, weder um Naturwahrheit noch irgend ein Detail sich kümmern.

Länger hat sich Isabey in seinen Marinen die ihm eigene pikant malerische perlende Manier bewahrt. In ihnen namentlich bewährt sich jene Gewandtheit des Künstlers, die im Licht blinkenden Spitzen der Natur mit geistreicher Hand abzupflücken und wie Edelsteine nach allen Seiten verschwenderisch umherzustreuen (vergl. S. 271). Die sprühende schäumende Welle, das Ineinanderspiel von Wasser und Luft, die dunkle Masse der Schiffe auf der durchsichtigen Fläche, das bunte Treiben der Matrosen, das war der rechte Gegenstand für seinen kecken Pinsel, der die warmen farbigen Töne barsch und doch zierlich hinsetzt und ihre Mannigfaltigkeit in einen lauten Einklang zusammenschließt. An anspruchsvoller Bravour leiden indeß auch seine größeren Gemälde (Kampf des Texel, 1839; die Einschiffung von de Ruyter und W. de Witt, 1850, im Luxembourg; Brand der Austria, 1859 u. s. f.) Bescheidener sind seine Strandbilder mit verfallenen Hütten und an's Land gezogenen Barken, von Wirkung durch die einfachere Farbigkeit und Wärme des Tons, aber ebenfalls ohne tiefere Stimmung. — Der Marinen Roqueplan's ist schon oben gedacht.

Neben diesen sind noch durch ihre koloristische Behandlung bekannt geworden: Philippe Tanneur, der die russischen Seehäfen im Auftrag der russischen Regierung malte, immer auf brillante Effekte bedacht, aber gläsern im Ton; Louis Garneray, der lange Seemann gewesen und daher auf die Darstellung der Schiffe und ihrer Bewegungen besondere Sorgfalt verwendet; Charles Hoguet (geb. 1813), ansprechend durch einen leichten und lichten Ton, auch als Landschafter thätig; Charles Mozin (1806—1862; mehrere Bilder von ihm in Versailles), der auch Städteansichten gemalt hat, eine Zeitlang berühmt durch sein lebhaftes

Kolorit; Vincent Courdouan (geb. 1816), dessen Vorwürfe zumeist die Seehäfen des südlichen Frankreichs sind. Außerdem Léon Morel Fatio und Henri Durand-Brager (geb. 1814), beide vielfach von der Juliregierung und noch vom Kaiserreich für das Museum von Versailles beschäftigt, der Erstere zur Darstellung von Scenen aus den Seekriegen in kleinem Maßstab, der Zweite zu perspektivischen Veduten, die durch ihre Treue nicht ohne Verdienst und doch nicht allzu unmalerisch sind. Louis Mayer (1809—1866), der durch elegante Behandlung Beifall gefunden, zählt durch seine Geburt und Studienzeit halb zur holländischen, durch seine Ausbildung in Paris während eines längeren Aufenthaltes zur französischen Schule. Endlich läßt sich dieser Gruppe noch Jules Noel (geb. gegen 1818) zuzählen, der auch Landschaften und Architekturbilder in gefälliger aber bunter und gläserner Manier gemalt hat. Alles Künstler von einer gewissen Geschicklichkeit, die aber als Talente über ein Mittelmaß nicht hinauskommen. — In neuester Zeit haben sich nur Wenige dem Fache zugewendet, und diese halten sich an einfachere Motive, an den duftigen und lichtvollen Schein des Meeres in friedlicher Luft. Es sind namentlich der jung verstorbene Auguste Aignier (1810—1865) und der erst seit wenigen Jahren aufgetretene Jules Masure. Beide stellen mit Vorliebe die feinen Lichtwirkungen des mittelländischen Meeres dar, wobei Masure mit malerischer Behandlung in einem einfachen Stück Meer mit flachem Ufer die heitere leuchtende Stille der Luft und des leis bewegten Meeres geschickt zu treffen weiß. Freilich streift hier die Schlichtheit des Gegenstandes nahe das Gesuchte.

Eine eigene Stellung zwischen dem Seestück und dem Architekturbild nimmt Felix Ziem (geb. gegen 1822) ein. Er macht aus der Verbindung beider unter dem glühenden Himmel des Südens ein ausgelassenes Farbenfest; dankbare Motive dazu findet er an den Ufern des Bosporus, des Hellesponts und in der Lagunenstadt. Ueber die Strenge der architektonischen Massen legt er den schimmerigen Schleier leuchtender Luft und benutzt dagegen den durch die Jahrhunderte vergoldeten Marmor, sowie andrerseits die bunte türkische Tracht oder den braunen Rumpf der Schiffe, ihre vielfarbigen Wimpel und Segel zu wirksamen Reflexen und zu Kontrasten gegen die blinkende Bläue des Himmels und des Meeres. Seine venetianischen Bilder — Ansicht von Venedig im Luxembourg — vom Anfang der fünfziger Jahre halten noch ein gewisses Maß; Gebäude und Wasser sind gebadet in einem hellglühenden Licht, das über Alles hinzufließen und

die Materie in ſich zu verzehren ſcheint. Später aber geräth der Maler in einen wahren Taumel. Ein „Feſt zu Venedig“ (1855) und eine Anſicht von Konſtantinopel in dem Momente, da ſich der Sultan zur Moſchee begibt (1859), ſind wie bunte mit glänzenden Farben auf hellem Grunde geſtickte Teppiche; die Schiffe wirken nur noch als gelbe und rothe Töne, Luft und Waſſer flimmern nicht bloß in ihrem eigenen Lichte ſondern noch im Geglitzer ſeidener Fahnen und koſtbarer Stoffe. Alle Form und alle Naturwahrheit iſt in dieſem Feuerwerk verpufft und nichts bleibt übrig als ein leeres Dekorationsſtück, das uns die Gewandtheit des Verfertigers anpreist.

Auch das eigentliche Architekturbild erfuhr im Gegenſatz zu den willkürlichen Kompoſitionen in der Art H. Roberts, wie ſie das achtzehnte Jahrhundert liebte, eine Erneuerung im realiſtiſchen Sinne. Zwar hatte auf dieſem Felde die romantiſche Anſchauung geringeren Einfluß; die Schärfe der architektoniſchen Linien widerſtrebt jener entſchieden maleriſchen Behandlung, welche in der Natur zugleich nach dem ahnungsvollen Ausdruck von Stimmungen ſucht. Aber auch hier ging man nun auf Wahrheit der Erſcheinung aus und faßte die Baulichkeiten in ihrer landſchaftlichen Umgebung ſowie in der abdämpfenden Hülle durchleuchteter Luft. Im Uebrigen brachte es ſchon die Beſtimmtheit und das fein ausgearbeitete Detail des Gegenſtandes mit ſich, daß die Ausführung reinlicher und pünktlicher wurde, als es in der Art der Romantiker lag. Irgendwie hervorragende Talente hat indeſſen dieſer Zweig nicht aufzuweiſen. Keiner hat die ſorgſame und liebevolle Darſtellung eines van der Heyden erreicht, der den Beſchauer ſo heimlich auf die Plätze und Kanäle holländiſcher Städte verſetzt, jede Einzelheit ihm vor's Auge bringt und doch wieder der Maſſenwirkung und dem Einklang des Ganzen in einem klaren warmen Luftton unterordnet.

Betrachten wir zunächſt das Interieurbild, ſoweit es die Architektur zur Hauptſache macht und die Figuren zu bloßer Staffage herabſetzt, ſo finden wir daſſelbe nach den früher genannten Granet und Forbin kaum vertreten. Der Einzige, der ſich näher damit abgab, war Aurèle Robert — der Bruder des Leopold —, der übrigens auch Genrebilder in der Art des Letzteren malte (Taufkapelle zu S. Marco in Venedig in mehreren Wiederholungen). Er hatte eine fleißige und ſorgfältige aber etwas

ſchwere Hand. In dem eigentlichen Reiz ſolcher Interieurs, der durch die weiten Räume ſanft ſich abtönenden Luft, der geſchloſſenen Stimmung und dem Spiel des gedämpften Lichts in das Dunkel der Schatten, ſtand er wie die Modernen überhaupt hinter den Alten, insbeſondere einem de Witte, weit zurück.

Als Maler der äußeren Architektur ſind zunächſt Jules Jovant und Renoux zu nennen. Jener ſcheint ſich Canaletto zum Vorbild genommen zu haben; er ſchilderte die Brücken, Plätze und Paläſte von Venedig in ſauberer Ausführung aber mit nüchterner und metalliſcher Färbung. Renoux, der ſich auch im Interieurbild verſucht hat, gab vornehmlich Landſchaften mit architektoniſchen Denkmälern aus Frankreich, Deutſchland und Italien und ebenſowol Kirchen und Kreuzgänge des Mittelalters wie römiſche Ruinen; Bilder, die lediglich durch den Gegenſtand einiges Intereſſe erregen. Bedeutender als dieſe Beiden ſind Hippolyte Sebron (geb. 1801) und Juſtin Ouvrié (geb. 1806), die bald nach 1830 aufgetreten ſind. Erſterer hat auf ſeinen Reiſen in Belgien, Holland, England, Italien, Spanien und Nordamerika eine große Mannigfaltigkeit von Motiven gefunden; Dome, Klöſter, Schlöſſer, Paläſte, Städte und Straßen (z. B. Dom von Mailand, Hafen von Amſterdam im Mondſchein, Jakobskirche von Antwerpen) ſind der Gegenſtand ſeiner Bilder, die bei leichtfertiger Gewandtheit der Darſtellung doch das Architektoniſche in ein volles klares Licht zu ſetzen wiſſen. Ouvrié, der ſich lange in Italien, Flandern und England umgetrieben, hat eine zierliche und durch einen freundlichen Lichtton gefällige Weiſe, die ſich überall gleich bleibt, mag er nun die Rheinufer, Neapel oder das Heidelberger Schloß vor ſich haben. Doch verſteht er die Gebäude wirkſam zur Landſchaft zu ſtimmen. Die Bilder beider Meiſter — auch ihre Landſchaften — ſind ſauber gemalt, äußerlich geſchickt und hübſch, ohne auf irgend tiefere künſtleriſche Eigenſchaften Anſpruch zu machen. Ihnen verwandt iſt Joſeph Guiaud, der ſpaniſche und mauriſche Architekturen — auch ſüdliche Landſchaften — in glänzender Beleuchtung mit oberflächlich eleganter Manier behandelt.

In der Darſtellung des Thierlebens, namentlich ſoweit es zur Feldarbeit verwendet in landſchaftlichem Rahmen ſich abſpielt, haben es die modernen Franzoſen zu recht tüchtigen Leiſtungen gebracht. Wir haben ſchon

beim Sittenbilde geſehen, wie die Schilderung des ſchlichten und harmloſen bäuerlichen Treibens auf offenem Land neue Kräfte und Werke hervorrief, die zu dem Beſten gehören, was die neueſte Zeit geſchaffen hat. Es war dieſelbe Rückkehr zu einem naiven Naturleben und ſeiner unzerſetzten noch maleriſchen Erſcheinung, die dem Thierſtück neue Anregungen gab. Vorwiegend realiſtiſch iſt auch hier natürlich die Anſchauung; aber es tritt durch den Reiz beſonderer Licht- und Luftſtimmungen ſowie durch das Herauskehren der friſchen und behaglichen Seite des Landlebens ein poetiſches Element hinzu.

Die älteren Meiſter dieſer Gattung ſind, wenn ſie ſich auch enger als ihre Vorgänger an die Natur halten, gleichwol noch in einer konventionellen Manier befangen. Es ſind ihrer nur Wenige; erſt mußte die nordiſche Landſchaft in ihrem eigenen Charakter wieder entdeckt ſein, ehe die Schafherde und das Ochſengeſpann Weide und Feld wieder beleben konnten. Xavier le Prince (1799—1826), der in den Salon von 1824, da eben der Kampf der Romantiker gegen die klaſſiſche Schule hell entbrannt war, einige anſpruchsloſe Thierſtücke mit Figuren brachte, hatte offenbar neben der Natur auch die Albert Cuyp und Adriaen van de Velde im Auge (Einſchiffung von Thieren zu Honfleur, im Louvre). Er blieb von jenem Gegenſatze und den neuen Beſtrebungen noch unberührt; auch hat er keinerlei realiſtiſche Abſicht. Ihm ſchwebte ein maleriſch gefälliges Ganzes vor, dem ein genrehafter Zug, Mannigfaltigkeit der Anordnung und gewählte Gruppirung ein erhöhtes Intereſſe geben. Menſchen und Thiere ſind gut bewegt und haben ein natürliches Weſen; im Kolorit geht er nicht auf Wahrheit aus, ſondern auf einen angenehmen hellen Ton, der die Lokalfarbe nicht allzu ſehr beeinträchtigt. Seine Bilder ſind mit einem Worte ein nicht ungeſchickter aber matter Nachklang der holländiſchen Weiſe. — Raymond Brascaſſat (geb. 1805) war der Erſte, der im landſchaftlichen Thierſtück ſich hervorthat, und ſtand während der dreißiger Jahre in nicht geringem Anſehen. Doch hatte auch er wenig gemein mit den Romantikern. Er kam von der klaſſiſchen Landſchaftsſchule her und ging ſelber eine Weile in ihren Spuren; es blieb ihm dann von ihr, als er zu jener Gattung überging, eine gewiſſe zierliche und ſorgſame Behandlungsweiſe, Deutlichkeit der Form und ein freundliches Kolorit, wie ſie dem größeren Publikum wol zuſagen. Im Erfaſſen der Natur kam er über eine zahme Beobachtung nicht hinaus, wenn er auch gern das Thierleben in erregter Bewegung ſchilderte, wie z. B. einen Stierkampf (im Muſeum von Nantes) oder eine

Kuh, die von Wölfen angegriffen und von einem Stier vertheidigt wird. Doch behandelte er auch einfachere Motive, Rinder, Ziegen und Schafe auf der Weide, immer in anmuthigen und mit Laubwerk reich ausgestatteten Landschaften. Denn was ihm an ursprünglicher Naturempfindung abging, suchte er durch Mannigfaltigkeit zu ersetzen. Der malerische Reiz und die tieferen Stimmungen des Licht- und Luftlebens sind ihm verschlossen. Sowie auch seine Thiere, obwol ihm eine gewisse Freiheit und Geschicklichkeit der Hand nicht abzusprechen ist, sowol im Bau als im Fell und im Ausdruck jene überzeugende Naturwahrheit vermissen lassen, die auf diesem Gebiete um so nothwendiger ist, je weniger der Maler das Stimmungsleben der Natur zu versinnlichen weiß.

Es war Constant Troyon (1810—1865), der endlich die neue Naturanschauung auch im Thierstück durchführte. Und zwar erst seit Ende der vierziger Jahre; wie wenn die Kunst erst in der Landschaft hätte recht heimisch sein müssen, ehe sie es wagte das Thier damit zu einem großen Ganzen zu verbinden. Er gehörte nicht, einen so angesehenen Platz er auch behauptet, zu den Führern der neuen Schule; sein Talent brauchte lange, ehe es zur Reife kam und entwickelte sich allmälig unter dem Einfluß jener bahnbrechenden Landschafter. Der Sohn eines Angestellten an der Porzellanfabrik zu Sèvres, machte er seine Lehrzeit unter deren Malern durch, die noch die Natur über den gewohnten Leisten der klassischen Landschaft schlugen. Dem jungen Troyon öffnete zuerst, als er in der Umgegend von St. Cloud sich in Studien versuchte, eine zufällige Begegnung mit Roqueplan die Augen. Er bemühte sich alsbald die Natur unbefangen zu sehen und den frischen Eindruck, den er empfing, ebenso wiederzugeben; allein er gerieth nun zu sehr in die Weise der Dupré und Rousseau und sah mehr durch ihre als mit eigenen Augen. Die Landschaften dieser seiner zweiten Periode, die bis in die Mitte der vierziger Jahre reichte, tragen die deutlichen Spuren dieser Einwirkung. Jedes Detail, jedes Blättchen sollte genau ausgesprochen sein und seine volle Wirkung haben; Ton ist neben Ton mit gleichem Werth, gleicher Fettigkeit hingesetzt, und das Ganze ist schließlich wie ein dick aufgetragenes Mosaik, von schwerer und einförmiger Wirkung. Durch ernstliche Studien im Walde von Fontainebleau kam er endlich der Natur selber näher und lernte wenigstens die saftige Fülle der Vegetation kräftig wiedergeben. Eine Reise nach Holland im Jahr 1847 oder 48 vollendete dann den Umschlag in seiner Entwickelung. Er kam nun aus dem gewohnten Gleise heraus und sah mit frischem Sinn

eine neue Natur; insbeſondere aber ſcheint ihm durch die nähere Bekanntſchaft mit den Bildern von Rembrandt und Albert Cuyp der Zauber entſchieden durchgeführter Lichtwirkungen aufgegangen zu ſein. Wol möglich, daß ihn Cuyp überhaupt angeregt hat, nun in ſeine Landſchaften Thiere zu ſetzen. Wenigſtens mag ihm, trotz aller Verſchiedenheit, deſſen Art, das Thier in geſättigtem Ton von duftigen Wieſen und Lüften abzuheben und über Figuren und Landſchaft ein volles Licht auszugießen, bei ſeinen eigenen Arbeiten vorgeſchwebt haben. Schon ſeine „Mühle" im Salon von 1849 zeigte, daß er nun in der Einheit einer ſtark ausgeſprochenen Lichtſtimmung das eigentlich Maleriſche gefunden. Früher Morgen iſt in dem Bilde und die blaſſe Sonne kämpft noch mühſam gegen ſeine Nebel; dagegen ſteht dunkel die Mühle mit ihren Windflügeln. Noch iſt indeß in einem Waldbilde von 1851 das Impaſto in den lichten Stellen übertrieben.

Ein Aufenthalt in der Normandie war es dann, der ihm 1852 das Motiv zu einem ſeiner beſten Bilder gab, womit er ſofort als Meiſter in ſeinem Felde eine hervorragende Stelle einnahm: „das Thal der Touque". Auf ſchöner fetter Weide gehen behaglich Kühe und ein Gaul zur Tränke; zwei Stiere ſind in heißem Kampf begriffen. Durchaus natürlich im Bau und der Bewegung wie im Schein des Fells ſind die Thiere; ſie machen durchaus keinen Anſpruch beſonders ſchöne und wolgezüchtete Exemplare zu ſein, tragen vielmehr die Zeichen ihres harten Dienſtes und des bäuriſchen nicht allzu reinlichen Stalles. Aber ganz zu Hauſe ſind ſie auf der üppigen Wieſe, in deren hohes duftiges Gras ſie tief einſinken; dabei zieht eine ſchwüle Luft über den Weideplatz, leichte Dünſte ſteigen auf von der noch feuchten Erde, ſchwere Wolken wälzen ſich vorüber, in leiſe Bewegung ſcheint Alles zu gerathen und den wehenden Sturm zu verkünden. Und ſo gibt immer die beſondere, die ganze Natur, Thier und Landſchaft durchdringende Licht- und Luftſtimmung den Bildern Troyon's einen eigenen Reiz. In dem Bilde „Ochſen auf dem Wege zum Pflügen", die dem Beſchauer in voller Bruſtbreite mit ihrem Treiber auf weitem Blachfeld entgegenkommen (im Luxembourg, 1855), iſt Alles eingehüllt in herbſtliche Morgennebel, welche die Frühſonne noch nicht hat zerſtreuen können. Die Nüſtern der Thiere dampfen, dunſtiger Brodem ſteigt aus dem lockeren Boden auf, und der graue Himmel, von dem das Geſpann dunkel ſich abhebt, ſcheint auf die Erde ſich herabzulaſſen. Oder der Maler bringt auch wol dumpf brütendes Vieh in träger Ruhe auf ſonniger Wieſe und bei laſtender Mittagshitze.

In allen diesen Bildern verbinden sich Thiere und Landschaft zu einer vollen Gesammtwirkung, zu einem ganzen Stück Naturleben. Er hat von den Neueren das richtige Verhältniß beider Theile bei fast gleichem Werth derselben am glücklichsten getroffen. Er läßt die Thiere derb und frank, wie es die Realität mit sich bringt, in der umgebenden Natur gleichsam aufgehen und kümmert sich nicht um die ästhetische Regel, welche die entschiedene Unterordnung des einen Gegenstandes unter den anderen verlangt. Auch wollen seine Ochsen und Kühe nicht eine besonders aufgeweckte Thierseele an den Tag legen, die man weiß nicht welche entfernte Verwandtschaft zum menschlichen Wesen verrathen soll. Sie geben sich einfach in ihrer dumpfen brütenden Schwerfälligkeit, sind als ächte Ochsen vollständig befriedigt in ihrem vulgären Lebenslauf, sei es fressend und wiederkäuend auf der Weide oder unter dem Joch plump die Scholle tretend. Ebenso wie im Ausdruck sind die Thiere Troyon's auch in Gestalt und Bewegung recht naturwahr, wenn er es auch mit dem Bau nicht allzu genau nimmt und der Modellirung es an Mark und Sicherheit fehlt. Vortrefflich ist dagegen wie bemerkt die malerische Einheit seiner Bilder, die immer harmonisch durchgeführte, Alles einhüllende Lichtstimmung. Seine Bilder sind nicht bloß Studien oder magere Naturfragmente; Thiere, Landschaft und Beleuchtung stehen in einem inneren und abgerundeten Zusammenhang. Man sieht, daß der Künstler mit einer gewissen Freiheit arbeitete und, so fleißig und unablässig er auch sein Leben lang nach der Natur Hunderte von Skizzen machte, doch nicht sklavisch an sie gebunden blieb. Darin hat er nicht wenig voraus vor den Dupré und Rouſſeau. Die Meisterschaft eines Potter freilich, die mit der sorgfältigsten und intimsten Naturwahrheit volle künstlerische Freiheit verband, dürfen wir von dem modernen Franzosen nicht erwarten. Vielmehr hat seine Behandlung einen dekorativen Zug, der in das Spiel der Lichtwirkungen die eigene Gestalt und Farbe der Dinge mit etwas gewissenlosem Pinsel verschimmern läßt. Dies Streben nach Massenwirkung, wobei das Detail mehr oder weniger zurücktritt, bewog ihn wol auch, seinen Bildern meistens eine große Ausdehnung zu geben, die den genrehaften Maßstab überschreitet und dem bescheidenen Gegenstand eine fast monumentale Fläche einräumt. Es ist das namentlich mit seinen neuesten Bildern der Fall, zumal mit der „Rückkehr zum Meierhof", der „Abreise auf den Markt" und den Höhen von Süresne an der Seine, einer großen Landschaft mit Viehherden (Salon von 1859). Die „Abreise" gibt eine Truppe von Hausthieren, die wieder in voller Breite dem Beschauer entgegenkommt,

dampfend im kühlen Alles umfließenden Morgennebel, der diesmal nur mit dünn frottirten weißlichen Tönen hingewiſcht iſt. Auch gebricht es dem Meiſter faſt immer an gleichmäßiger Sicherheit des Vortrags; er iſt bald leicht und flüchtig, bald mühſam und von ſchwerem Impaſto, wie wenn es ihm mühſam geweſen den rechten Ton zu finden. Endlich ſind Lüfte und Wolken, worauf Troyon viel Sorgfalt verwendete, oft von einem ſtumpfen und trüben Grau, es fehlt das Leichte und Durchſichtige, wie denn auch das Laub namentlich in ſpäterer Zeit zu dunkle und körperhafte Schatten zeigt. So mangelt den Bildern Mancherlei zur künſtleriſchen Vollendung. Aber es iſt in ihnen ächte Natur, die Friſche und Heiterkeit des Landlebens und die Poeſie des darüber ausgegoſſenen Lichtes.

Die übrigen Maler des landſchaftlichen Thierſtücks können ſich, trotz einzelner tüchtiger Leiſtungen, mit Troyon nicht meſſen. Seiner Weiſe iſt nicht ohne Geſchick Joſeph Palizzi (geb. 1813) — geborener Neapolitaner, aber zur franzöſiſchen Schule zählend — gefolgt. Sowol im Realismus der Darſtellung als in der Lebhaftigkeit der Licht- und Farbeneffekte ſucht der Künſtler ſein Vorbild noch zu überbieten; auch in der dekorativen Behandlung geht er noch weiter und malt z. B. bei einem „Kälbermarkt im Thale der Touque“ (1859) die Thiere lebensgroß. Bisweilen will er den einfachen Motiven durch eine beſondere Beziehung ein erhöhtes Intereſſe geben und ſtellt daher eine Viehherde vor den Ruinen des Tempels von Päſtum dar (1861), Ziegen, die ſich's in einem Weinberg wol ſchmecken laſſen (1855) oder endlich eine vom Sturm auseinandergetriebene Herde (1864; eins ſeiner beſten Bilder). Bei ziemlicher Bravour fehlt ſeinen Thierſtücken doch immer jene Wahrheit der Stimmung, welche diejenigen von Troyon ſo anziehend macht. — Noch enger und ohne Eigenthümlichkeit hält ſich Emile van Marcke an die Weiſe des Meiſters. — Hierher läßt ſich noch aus der jüngſten Zeit Emile Jaque rechnen, dem ſich indeſſen eine eigene Anſchauung nicht abſprechen läßt. Als Maler ſtellt er vorzugsweiſe Schafherden auf der Weide dar (zwei im Luxembourg), wobei er den Thiercharakter bis zum Fell herab mit naturaliſtiſcher Wahrheit noch beſſer trifft als Troyon, dagegen im Kolorit und den Lichtwirkungen ſtumpfer und gleichgültiger iſt. Ein nicht gewöhnliches Talent und Geſchick zeigt ſich in ſeinen Radirungen, die durchaus realiſtiſch gehalten und mit maleriſchem Anflug das ganze Landleben ſchildern, alle Thiergattungen, Landſchaften, Meierhöfe und Dorfſchenken. — Mehr in der zierlichen und proſaiſch fleißigen Weiſe des Brascaſſat ſind die ſorgſam gruppirten Thierſtücke des

älteren Louis Coignard (geb. gegen 1812); doch erreicht er bisweilen eine größere Kraft der Färbung. —

Zu gleichem Ruf mit Troyon ist Rosa Bonheur (geb. 1822), aber mit geringerem Recht gelangt. An ernstem Naturstudium hat sie es zwar gleichfalls nicht fehlen lassen, und ebenso wenig ist zu läugnen, daß sich in ihren Bildern, die über den genrehaften Maßstab fast immer hinausgehen, ein männliches Talent bekundet. Allein sie erfaßt nicht mehr als die Oberfläche der Erscheinung, die Prosa des Thierlebens, und bei franker Behandlung, bei einem anerkennenswerthen Streben nach Naturwahrheit gebricht es doch am künstlerischen Reiz. Die Bilder sind ohne Stimmung und ohne jene frische Energie des Lebens, welche den Beschauer über die Trivialität dieses Stoffkreises mitten in die ursprüngliche Fülle der Natur versetzt. Sie gibt gern umfassende Scenen aus dem Betrieb des Ackerbaus und will die markige Kraft und Schönheit dieses Naturlebens anschaulich machen. Aber wie an Macht des Tons, so fehlt es ihren Thieren an individueller Bestimmtheit der Form; auch versteht sie sich nicht hinlänglich auf die landschaftliche Umgebung. Ihren ersten entschiedenen Erfolg hatte sie 1849 mit den pflügenden Ochsen aus dem Nivernois (im Luxembourg). 1853 galt dann ihr „Pferdemarkt von Paris" für das Hauptbild des Salons, eine große Tafel mit prächtigen Bauerngäulen von gut beobachteter Bewegung; daran schloß sich 1855 die „Heuernte in der Auvergne" (ebenfalls im Luxembourg), die durch den Gegensatz des dunklen Ochsengespanns mit dem sonnenbeschienenen grünen Felde nicht ohne Wirkung ist. An der Absicht, mit derartigen Bildern durch den großen Umfang Effekt zu machen, leidet auch die Bonheur, und wenn man ihr zum Lobe anrechnen muß, daß sie die Natur nicht in's Hübsche ziehen sondern schlicht wiedergeben will, so wird doch bei solcher Behandlung auf den ausgedehnten Flächen die nüchterne Leere des Gegenstandes allzu fühlbar. —

In jüngster Zeit versucht sich ihr Bruder Auguste Bonheur (geb. 1824), der früher nur Landschaften malte, mit ziemlichem Glück auch in dieser Gattung. Er setzt die Thiere in eine reichere Landschaft als Rosa und hüllt sie entschiedener in Licht und Luft ein; doch fehlt es dem Kolorit an Ruhe und Einheit. — Ein beachtenswerthes Talent zeigt sich neuerdings in Jules Didier, der das Ackerthier bei der Arbeit in der römischen Kampagna darstellt. Seine Thiere sind sicher in der Form, das Ganze ansprechend durch ein sattes und harmonisches Kolorit. — Natürlich haben, wie die neueste Kunst überhaupt, so auch die übrigen Thiermaler einen vor-

wiegend realiſtiſchen Charakter, wobei die Ausführung weit mehr auf den allgemeinen Geſammteindruck der Natur als auf Durchbildung des Details geht. Aus dieſer Gruppe ſind noch Jules Héreau und Servin anzuführen. Eugène Lambert, der viel koloriſtiſches Geſchick hat, gibt gern ſeinen Thierſtücken einen komiſchen Anflug. — Léon Couturier endlich, der bisweilen wol auch Landſchaften in ſüdlichem Charakter malt, verſteht ſich beſſer auf das Federvieh des Hühnerhofs, das er lebendig und nur mit etwas gar zu buntem Farbenſpiel vor Augen führt.

Das Thierſtück, worin die Landſchaft den bloßen Hintergrund und das Thier für ſich die Hauptſache bildet, iſt weit ſchwächer vertreten, da es der maleriſchen Auffaſſung nur geringen Spielraum bietet. Seine Objekte ſind insbeſondere die treuen Begleiter des Menſchen, die ihm vor allen nah und vertraut ſind: das Pferd und der Hund. Die eleganten Darſtellungen von Alfred de Dreux (1808—1860), welche das feine Racepferd der vornehmen Welt in ſeinen verſchiedenen Zuſtänden und Bewegungen zum Gegenſtand haben, ſind auch in Deutſchland durch den Stich zur Genüge bekannt. Die menſchlichen Figuren ſind bei ihm, wie die Landſchaft, immer nur Zugabe; mögen ſie nun in einer Anzahl Reiter mit rothem Jagdkoſtüm oder in Amazonen beſtehen, die im Walddickicht vom Pferde aus ein Roſabillet in einen hohlen Baum legen oder mit dem erſten Kummer eines getäuſchten Herzens bei dem Stelldichein allein ſich finden („Seule au rendez-vous") oder gar auf galoppirendem Vollblut in flüchtiger Bewegung die Lippe des vorbeifliegenden Liebhabers berühren. Die Kunſt des Mannes war wie ſein Leben: ein Zeugniß eleganter Gewandtheit, das in den Salons einer mehr oder minder guten Geſellſchaft immerhin ſeine Stelle haben mag. — Umgekehrt behandelt Jacques Beyraſſat mit oberflächlicher und brutaler Virtuoſität den ſchweren Arbeitsgaul, wie er am Karren zieht oder mit Anſpannung aller Kräfte das Laſtſchiff die Seine hinaufſchleppt. — Viel Geſchick bewährt Godefroy Jadin (geb. 1805), der auch mit naturaliſtiſch gehaltenen ſüdlichen Landſchaften Beifall gefunden, in der Schilderung der mannigfaltigſten Jagdſcenen, wobei immer die Hunde die Hauptrolle ſpielen. Auch malt er viel das Hundeportrait, meiſtens nur den Kopf in Lebensgröße. Unter der Juliregierung war er in beiden Gattungen viel beſchäftigt für die königliche Familie und die Welt des Sport. Seine mit flotter Bravour hingebürſteten Bilder ſind in ihrer dekorativen und etwas manierirten Art doch energiſch und lebendig. Ihm nicht ganz gleich darin kommt Joſeph

Melin (geb. gegen 1815), deſſen Vortrag ſtumpfer und ſchwerer iſt. Nach beiden iſt noch Albert de Balleroy zu erwähnen, der zwar verſchiedene Thierarten darſtellt, aber Meuten von Jagdhunden in voller Lebensgröße am beſten zu treffen weiß.

2.

Die Erneuerung der klaſſiſchen Landſchaft.

Wie ſich in der Malerei überhaupt neben und im Gegenſatz zur romantiſchen Anſchauung die ideale Kunſtweiſe erneuerte, ſo geſchah das auch in der Landſchaft. Und zwar genau in derſelben Weiſe, unter denſelben Verhältniſſen und Bedingungen, wie ſie das erſte Kapitel des vierten Buches geſchildert hat. Daher erſtreckt ſich auch auf dieſes Gebiet der Einfluß der Ingres'ſchen Schule; die hierher zählenden Meiſter haben ſich zum größeren Theil in ſeinem Atelier gebildet oder folgten doch ſeinen Principien. Der Adel ſtylvoller Form, worin die innere bildende Kraft zu harmoniſcher und vollendeter Erſcheinung ganz aufgegangen ſcheint, aber verjüngt gleichſam und neu belebt durch die Rückkehr zur Natur: das war demnach das Ziel, das dieſe Richtung im Auge hatte. Es iſt natürlich wieder die ſüdliche Landſchaft, insbeſondere die griechiſche und italieniſche, woran ſich dieſe Anſchauung zu bewähren ſucht. Denn dort ſcheint die ſchaffende Naturkraft einen freieren und größeren Schwung, gleichſam eine organiſch bauende und geſtaltende Phantaſie zu entfalten; ſie kommt ſo dem Künſtler, der auf Schönheit der Linien und auf Reichthum wolgeordneter Formen ausgeht, auf halbem Wege entgegen. Der rhythmiſche Zug der Höhen, die Gliederung der Erdbildungen, die klargefügte Mannigfaltigkeit der Pläne vom Vordergrunde bis in die Ferne, belebt durch Kontraſte und beruhigt durch ihren Einklang, der edle Baumſchlag, endlich die Reinheit des Lichts und die Gluth des Himmels, die nirgends ein giftiges Grün duldet: das ſind die Elemente, womit nun der „klaſſiſche" Landſchafter auf's Neue arbeitet, nur daß er ſeinen Bildern durch größere Naturwahrheit tieferen Reiz und mehr Charakter zu geben ſucht.

Schon einige Meiſter, welche von der älteren Weiſe der Valenciennes und Bertin ausgegangen, wandten ſich in den zwanziger Jahren mit ſtrengerem Studium wieder der Natur zu. Es ſind namentlich Charles Rémond (geb. 1795) und Jules Coignet (1798—1860). Rémond

malte Anfangs nur hiſtoriſche Landſchaften in der hergebrachten Art mit der bekannten mythologiſchen oder bibliſchen Staffage, die gleichſam der Natur ihre Eintrittskarte in die Kunſt ausſtellte. Große Reiſen in Frankreich, Italien und Sicilien entwickelten dann ſeinen maleriſchen Sinn, der übrigens von Haus aus klein und beſchränkt war. Die wirkliche Natur durchbrach nun bei ihm zum Theil das überkommene Schema und machte hie und da Miene ein Stück von ſich an deſſen Stelle zu ſetzen. Er gab Anſichten — immer umfaſſendere Ausſchnitte — aus dem Dauphiné, der Auvergne, Kalabrien und Sicilien, die wenigſtens im Ganzen ſich ziemlich treu an den Charakter der Gegenden hielten. Von Zeit zu Zeit fiel er freilich in die heroiſche Landſchaft mit dem Statiſtenchor anſpruchsvoller Götter zurück und meinte dann das Große durch koloſſale Verhältniſſe zu erreichen. — Coignet hatte mit ihm eine Weile um die Palme zu kämpfen, lief ihm aber bald den Rang ab. Denn er verſtand ſich mehr auf das Maleriſche, das „Pittoreske", wie es damals in der Phantaſie des reiſeluſtigen Publikums ſpukte, und hatte den richtigen Takt, die klaſſiſchen Theaterdekorationen ſammt ihrer Nymphenſtaffage in den Winkel zu werfen. Auch waren ſeine Naturſtudien, wenn ſie gleich nur die äußerſte Oberfläche abpflückten, doch gründlicher. Er ſuchte die ſchönen Formen des Südens mit ihren Tempelreſten durch eine maleriſche Behandlung, welche die Natur herausputzt und die Strenge der Linie in einer angenehmen Färbung abſchwächt, gefällig zu machen, und hatte damit, namentlich in Deutſchland, in den dreißiger Jahren Erfolg.

Durchaus verſchieden von beiden ſind die Meiſter, welche unter der unmittelbaren Einwirkung von Ingres ſtehen. Was man auch an ihren Werken ausſetzen mag, läugnen läßt ſich nicht, daß ſie den Formenadel der ſüdlichen Landſchaft begriffen und ihr ideales Element, ſoweit es in der Zeichnung liegt, durch ſtrenge Auffaſſung und ernſtes Studium ausgebildet haben. Sie alle haben ſich lange in Rom aufgehalten und die ſüdliche Natur gründlich angeſehen; hier mag wol auch das Beiſpiel der Deutſchen, der Koch, Ernſt Fries und Rottmann, nicht ohne Einfluß geweſen ſein. Zur Natur freilich ſind ſie nicht ganz durchgedrungen. Wo ſie zum hohen Styl ſich erheben wollen, fügen ſie ihre Landſchaften aus einzelnen Fragmenten frei zuſammen, und wenn auch derartigen Kompoſitionen ihr Recht nicht abgeſprochen werden ſoll, ſo gehen ſie doch bei ihnen immer in's Anſpruchsvolle und ſtreifen an das Geſpreizte. Es iſt eine Natur, die um ihre heldenhafte Schönheit weiß und deklamirend ſich vorträgt; ſie ſpricht

dieſe Bedeutung noch einmal aus in der götterhaften Staffage, die ſie ſich immer noch gibt, und die doch eingeſteht, daß der Maler die eigene große Seele der ſüdlichen Natur nicht unbefangen zu empfinden vermag. Weit erfreulicher ſind ihre Leiſtungen, wenn ſie mit harmloſerem Sinn beſtimmte landſchaftliche Charaktere darſtellen. Woran es ihnen aber ſämmtlich und immer gebricht, das iſt das Leben der Farbe. Sie ſetzen an die Stelle des Kolorits, worin die Landſchaft zu athmen und dem Licht ſich mitzutheilen ſcheint, eine trockene Buntheit, einen Anſtrich der Form. Allerdings verträgt der Süden nicht jene Uebermacht der Licht- und Luftſtimmung, die mit der Farbe der Dinge ſich vermählend die feſte Geſtalt auflöst und dem allgemeinen Leben preisgibt; aber auch in ihm ſpricht der Farbenſchein die innere lebenbildende Kraft der Natur — in der ja der Geiſt noch geſchloſſen und verhüllt iſt — ſicher nicht weniger aus als die Form.

Da wir nun die gemeinſamen Züge dieſer Gruppe kennen, kann ich mich bei den einzelnen Meiſtern kürzer faſſen. Der Aelteſte von ihnen, Théodore Caruelle d'Aligny (geb. 1798), iſt ſeiner ſtrengen vorab auf Einfachheit und Größe der Form bedachten Anſchauung zeitlebens und ohne zu wanken treu geblieben. Für ihn gibt es nur die klaſſiſche, hiſtoriſche Landſchaft mit ihrem faſt architektoniſchen Aufbau der Linien und mit mythiſcher Staffage, die allein ihm einer ſolchen Natur würdig ſcheint. Seine Zeichnung iſt feſt und manchmal von einem großen Zug — ſeine beſten Werke der gefeſſelte Prometheus im Luxembourg und der gute Samariter, naturwahrer eine Heuernte in der Kampagna —; aber ſeine Färbung zum Uebermaß grell und ſteinern, meiſtens ziegelfarben, untermiſcht mit einem hellen und faden Grün. Die Natur erſcheint in ſeinen Bildern wie ein künſtliches Modell, nur um ſo lebloſer durch die glatte Eleganz der Behandlung. — Alex. Desgoffe (geb. 1805) legt beſonderes Gewicht auf die Wolordnung der Erdformen, den Rhythmus der Maſſen. Namentlich ſucht er der Natur den Eindruck wilder Größe abzugewinnen durch kühn ſich aufthürmende und verſchiebende Felſenbildungen, worein er gern den Oreſtes, bald von den Eumeniden verfolgt, bald in Tauris die Schweſter ſuchend, oder auch den Verkauf Joſeph's als Staffage ſetzt. Letztere iſt bei ihm beſonders anſpruchsvoll und nimmt oft einen übermäßigen Raum ein. Die Bilder dieſer Art — in denen faſt immer ein graubrauner Ton vorherrſcht — ſind bei tüchtiger nur zu plaſtiſch gehaltener Zeichnung doch durch ihre gemachte Idealität ohne alle Wirkung. Anſprechender ſind die einfachen Studien des Künſtlers nach der Natur. Sobald er ein abgerun-

detes Ganzes geben will, geht er ſelbſt bei ſchlichten Motiven aus der franzöſiſchen Landſchaft auf Styl aus und verfällt dabei in todte Manier. — Einen mehr heiteren und idylliſchen Charakter haben die Gemälde von Paul Flandrin (geb. 1811), einem Bruder des Hyppolite. Seinem hübſchen Talente, das er gemeinſam mit dieſem unter der Leitung Ingres' ganz gut gebildet hatte, fehlt es an durchgreifender Energie, an dem Vermögen, die Natur ohne ſie abzuſchwächen in's Ideale zu erheben. Er bleibt daher einerſeits an der äußeren Wahrheit kleben und verwendet andrerſeits das ſtyliſirte Detail zu Kompoſitionen in klaſſiſcher Art von etwas matter Erfindung, ohne zwiſchen Beidem die wahre Mitte zu finden. Daher verwiſcht und verflacht er den eigenen Charakter der Gegend und bringt doch keine poetiſche Wirkung zu Stande.*) Gleichwol iſt er anziehender als die Aligny und Desgoffe. Ihm ſchwebt eine freundliche Natur vor, worin ſich mit Größe eine gewiſſe Anmuth verbindet und das Landleben, wie es Horaz und Virgil ſchildern, ſich wol abſpielen könnte; freilich erinnert ſie auch an die manierirte Naivetät der Geßner'ſchen Idyllen. Er bringt weit mehr die friedliche Stille dunkler Laubſchatten an, als jene Beiden; doch zeigt ſein Blätterwerk immer jene peinliche, blecherne und einförmige Ausführung, die dem klaſſiſchen Styl eigen iſt. Seine Erdformen, gewöhnlich der römiſchen Kampagna entnommen, haben meiſtens eine ſanfte rhythmiſche Bewegung. Die Farbe iſt leicht, dünn und flüſſig aufgetragen, zu glatt und durchſichtig, matt oder hart und bunt; nur im Grün hat er, namentlich neuerdings wo er ſich mehr an die franzöſiſche Landſchaft hält und nach freierer Behandlung ſtrebt, einen volleren und ſaftigeren Ton. An Licht und Luft fehlt es auch ſeinen Bildern. Sie haben die Friſche der Natur gleichfalls abgeſtreift und nach einem allgemeinen idealen Muſter ſie zugeſchnitten, ohne daß ſie deßhalb ihre bauende Kraft zu einem reineren Ausdruck brächten.

Entſchiedener als die Genannten trat Edouard Bertin (geb. 1797) aus der überlieferten Manier der klaſſiſchen Landſchaft heraus. Er gab freilich die ſtyliſirende Zeichnung ſo ziemlich auf; aber franker und rückhaltloſer wie die Uebrigen ging er auf die Natur zurück. Es liegt ihm an den

*) Hippolyte, der die Schwächen ſeines Bruders wol kannte, ſchrieb ihm einmal: „Applique toi à dégager le sens poétique des choses (was er über dem Naturſtudium leicht vergißt), à découvrir le côté le plus beau et le plus vrai de toute vérité;" ein ander Mal: „Sois plus hardi, plus libre qu'à l'ordinaire, et ce sera un grand progrès."

Charakter und die reale Wahrheit einer beſtimmten Gegend zu treffen, auch wo er noch eine bedeutſame hiſtoriſche Staffage anbringt — z. B. in den Bildern „Begegnung Cimabues mit Giotto", Chriſtus am Oelberge (1837), Verſuchung Chriſti —; ebenſo ſucht er das Detail charakteriſtiſch durchzubilden, ohne der Geſammtwirkung etwas zu vergeben. Nur im Kolorit gelingt es ihm noch nicht zu einem vollen und wahren Ton durchzudringen. Daher haben auch ſeine Zeichnungen größeren Werth als ſeine Bilder. Was die letzteren anlangt, ſo haben namentlich die ſeit Ende der vierziger Jahre entſtandenen wenig mehr von jenem klaſſiſchen Pathos und zeigen ſein Talent, das eigene Leben der ſüdlichen Natur zu erfaſſen, von der beſten Seite. Es ſind namentlich „die Quellen des Alpheus", eine Anſicht von Olevano und „die alten Gräber an den Ufern des Nil." —

Neben Bertin bereiten noch andere Meiſter eine Vermittlung vor zwiſchen der idealen und der romantiſchen Naturanſchauung, indem ſie mit dem Reichthum der Anordnung und ſtylvoller Linie ein wärmeres Kolorit und größere Naturwahrheit des Details verbinden wollen. Verſuche, die im Ganzen nicht glücklich ausgefallen ſind und den großen Charakter der ſüdlichen Natur abſchwächen, ohne in der maleriſchen Wirkung über den bloßen Anlauf hinauszukommen. Hierher gehört zunächſt Pierre Thuillier (1799—1858), der unermüdlich Frankreich und Italien, dann auch den Orient bereist hat und die verſchiedenen Gegenden dieſer Länder, ſoweit ſie ſich zu einem wolgeordneten Ganzen abrunden ließen, alle mit gleicher Leichtigkeit und gleichem Geſchick geſchildert hat. Er wußte den Charakter einer Landſchaft mit einfacher Empfindung wiederzugeben, blieb aber immer in einer matten kühlen und mäßigen Färbung. — Ueber eine ſchwankende und zahme Mitte zwiſchen jenen beiden Weiſen konnte es auch Léon Fleury (1804—1853) nicht bringen. Seine Bilder — namentlich aus der römiſchen Kampagna — machen einen klaren und angenehmen Eindruck, ſind aber in der Form charakterlos und in der Wirkung eintönig. — Von ähnlicher Art ſind Achille Bénouville (geb. 1815, der Bruder des Leon), nur eleganter in der Zeichnung, aber trocken und porzellanen im Kolorit, und Alex. Viollet-Leduc (geb. 1817). — Ein bedeutenderes Talent war Eugène Buttura (1812—1852), der die ſüdliche Natur mit derſelben Treue und Genauigkeit des Details wiedergeben wollte, wie etwa Delaberge es mit der nördlichen verſucht, nur daß er zugleich auf ein formenvolles Ganzes ausging. Er befreite ſich von der akademiſchen Weiſe, daran ſeine früheren Bilder, Anſichten vom Campo vaccino, der Villa des

Maecenas und von Tivoli noch erinnern, durch dieſes ernſte und aufrichtige Naturſtudium, das ihn jeden Baum Blatt für Blatt mit der größten Sorgfalt zeichnen ließ. Auf dieſe Weiſe konnte er natürlich nur wenig zu Stande bringen. Ein gutes Bild aus dieſer Periode mit Daphnis und Chloe als Staffage, das auch in der Vegetation einen friſchen ſaftigen Ton hatte, war im Salon von 1848. Indeſſen man fühlt das Mühſame der Nachbildung und vermißt den freien Wurf.

Eine andere kleine Gruppe hält ſtrenger feſt am Rhythmus der Linien und dem Styl der Zeichnung, bleibt aber dafür härter und greller in der maleriſchen Behandlung. So Auguſte Lapito (geb. 1805), der auch die Natur der Normandie und der Auvergne in ähnlichem Sinne ſchildert. Dann Gabriel Prieur (geb. 1805), der die klaſſiſche Art noch korrekter, aber auch reizloſer und hölzern durchführt, ſelbſt in der franzöſiſchen Landſchaft. — Noch in der jüngeren Zeit finden ſich Maler, die von der hiſtoriſchen Landſchaft ausgehen, da nur für letztere — bis zur Reorganiſation der Kunſtſchule im Jahre 1863 — der Preis ausgeſetzt war, der ihnen den Weg nach Rom bahnte. Dieſe verſchmähen die Zuthat einer maleriſchen Wirkung, die doch über oberflächliche Eleganz nicht hinausgeht, und ſuchen dafür das Einzelne wie den Charakter des Südens realiſtiſcher durchzubilden. Von ihnen hat ſich Joſeph Bellel (geb. 1814) namentlich durch ſeine Kohlezeichnungen hervorgethan. Seine Erdbildungen ſind feſt und ſicher durchgeführt, in den Linien ein ſchöner Rhythmus der Bewegung, das Ganze wol gruppirt und geordnet. Seine Landſchaften ſind oft frei komponirt nach Erinnerungen bald aus Italien, bald aus der Auvergne, aber auf der Baſis wahrer Naturformen; ihre Bedeutſamkeit hebt er gern noch beſonders hervor durch ideale Figuren, ſei es durch Daphnis und Chloe — ohne die es bei einem klaſſiſchen Landſchafter ſo leicht nicht abgeht —, ſei es durch Macbeth mit den Hexen. Seine Oelbilder ſind ſchwächer, da er in einer kalten und verzagten Färbung, in einem ſchweren Ton befangen bleibt. Neben ihm ſind vornehmlich noch anzuführen Joſeph Lecointe (geb. 1818; „der verfluchte Feigenbaum“ vom Jahre 1855 im Luxembourg), der ſchwächere Gaspard Lacroix (geb. gegen 1820 zu Turin), Guſtave Saltzmann, Auguſte Allongé, und aus der jüngſten Zeit Victor Ranvier („Kindheit des Bacchus“ von 1865, im Luxembourg), der wieder mit ſtylvoller Form ein wirkſameres Kolorit zu verbinden ſucht.

Unläugbar gehören durchweg die Werke der klaſſiſchen Anſchauung zu den ſchwächeren Leiſtungen der modernen franzöſiſchen Landſchaft. Sie ver-

feſtigen die Oberfläche der Natur zu einem idealen Kleid oder vielmehr ſie hauen ſie plaſtiſch in Stein aus, der natürlich von keinem Luftzug bewegt wird und eine todte kalte Hülle an die Stelle des lebendigen Leibes ſetzt. Auch jene Verſuche durch Hereinnehmen der naturaliſtiſchen Weiſe die klaſſiſche zu erneuern und tiefer zu beleben, ſind mißlungen; denn ſie haben vor Allem verſäumt die ſchöne Form durch die erwärmende Vermählung mit dem elementaren Leben in den maleriſchen Schein zu erheben. Bis zu einem gewiſſen Grade läßt das auch jene Natur zu, deren Hauptreiz im Adel der Geſtaltung, in der organiſchen Schönheit des Erdbaus liegt, und wir werden bei der tieferen Vermittlung der Gegenſätze auf einen Meiſter treffen, der das vermocht hat. Im Ganzen aber ſcheinen die modernen Franzoſen für die einfache und rhythmiſch bewegte Formengröße, für das harmoniſche Maß der italieniſchen und griechiſchen Natur den feinen Sinn nicht zu haben, womit ſie die glühendere Pracht des Orients und das beſcheidenere Stimmungsleben ihrer heimathlichen Gegenden zu veranſchaulichen wiſſen. Sie haben keinen Künſtler, der auch nur entfernt unſerm Rottmann gleich käme. Freilich iſt in dieſem eine Genialität der Geſtaltung, die im 19. Jahrhundert faſt einzig daſteht. Selbſt die Pouſſins bleiben hinter ſeiner großen objektiven Anſchauung zurück. Denn dieſe entdeckt den wahrhaft klaſſiſchen Zug und Schwung des Südens, ſeine gliedernde formenbildende Kraft aus ihm ſelber und findet dafür den treffenden Ausdruck ſowol im Wortlaut der naturwahren und doch mit freier breiter Hand wiedergeſchaffenen Linien als in dem lichten und fein geſtimmten Kolorit.

Drittes Kapitel.

Die Vermittlung der Gegensätze und der neueste Realismus.

1.

Die Vermittlung der Gegensätze. Die Landschafter des Orients. Das ideale Stimmungsbild.

Auch in der Landschaft trat jene tiefere Vermittlung der Gegensätze ein, die wir im Verlauf der französischen Malerei überhaupt angetroffen haben. Zu Grunde liegt ihr dieselbe Anschauung, welche nach harmonischer Mitte strebt zwischen der Formenschönheit des Idealismus und der auf den realen Schein sowie die Farbenstimmung der Natur gerichteten Weise der Romantiker. Sie ist wesentlich verschieden von jener äußerlichen Ausgleichung, welche die jüngeren Talente der klassischen Landschaftsschule, die E. Bertin und Genossen und Nachfolger, sich angelegen sein lassen; sie begnügt sich nicht wie diese mit einem ungefähren Ergebniß, das die südliche Natur durch größere Treue im Detail oder eine gefällige Färbung dem Geschmack des Tages anzupassen sucht. Worauf sie vielmehr in ihren namhaften Vertretern ausgeht, das ist der ächte Reiz einer groß aufgefaßten, sowol in ihrem Erdleben begriffenen als in ihrem poetischen Schein empfundenen Natur. Eine Natur also von reicher Bildung und gegliedertem Bau aber ohne gesuchte Größe und Mannigfaltigkeit, deren Formen in der elementaren Hülle von Licht und Luft beseelt und bewegt erscheinen, ohne doch Linie und Gestalt ihr ganz preiszugeben. Dieses Ziel zu erreichen erfordert freilich ungewöhnliche Kräfte, und es sind nur ganz wenige Künstler, die ihm nahe gekommen sind. Die Werke aber dieser Wenigen gehören zu

dem Beſten was die moderne Landſchaft hervorgebracht hat und erreichen eine reine künſtleriſche Wirkung, wie wir ſie im ganzen Verlauf der franzöſiſchen Kunſt nicht häufig antreffen.

Auch das hat dieſe Gruppe mit jener vermittelnden Richtung in der Figurenmalerei gemein, daß ihr nicht gleichgültig iſt, welchen Inhalt ſie in dieſe reicher ausgebildete Erſcheinung faßt. Die Natur, welche ſie ſchildern, bildet immer, auch wo ſie frei mit der Realität ſchalten, ein Ganzes von edlem Charakter, worin ihre ſchaffende Kraft voll und unverkümmert ſich auszuleben ſcheint. Sie machen dabei keinen Rangunterſchied zwiſchen ſüdlicher und nördlicher Landſchaft; nur daß ſie, um jede zu einer vollen Wirkung zu ergänzen, bei jener mehr das maleriſche Spiel von Licht und Farbe, bei dieſer die rhythmiſche Gruppirung mannigfaltiger Maſſen hervorheben.

Zuvörderſt iſt hier einer Gruppe von Malern zu gedenken, welche ſeit den dreißiger Jahren, nachdem die Landſchaft ihren neuen Aufſchwung genommen, der nordiſchen Natur mit dieſer reicheren Weiſe, mit wirkſamer Beleuchtung und naturwahrem Kolorit einen erhöhten Reiz zu geben trachten. Von allen Franzoſen haben ſie die nächſte Verwandtſchaft zu den Landſchaftern aus der Düſſeldorfer und Münchener Schule, die unter ſich bei aller Verſchiedenheit doch in der Darſtellung derſelben Natur gemeinſame Züge haben. Sie ſuchen ſich auch dieſſeits der Alpen ein ſchönes Formenganzes mit Bergen, Hügeln, Geſtein und munter daherrieſelndem Waſſer, mit mannigfaltigen Plänen, üppigem Baumwuchs, kühnen Felsbildungen und ſaftigen Wieſenplätzen. Wo nur irgend in den verſchiedenen franzöſiſchen Provinzen, in den Alpen oder an den Rheinufern ein ſchöner Winkel zu finden iſt, darüber der Touriſt ſein vergnügtes Auge ſchweifen läßt, da ſtellen ſie ſich ein mit Skizzenbuch und Malkaſten, pflücken die Anſicht ab und tragen ſie ſäuberlich nach Hauſe. Doch muß man den Franzoſen laſſen, daß ſie für ſpitzige Tannenwälder und zahnige Alpenketten — bei denen wol in friſcher Höhenluft das Auge verweilen mag, aber für den Maler wenig zu holen iſt — bei weitem ſich nicht ſo begeiſtert haben, als das noch heutigen Tages bei einer kleinen Anzahl deutſcher Maler der Fall iſt. Auch ſind ſie nicht ſo eifrig wie dieſe darauf aus, die Natur recht blank und ſchmuck, gleichſam friſch gewaſchen im Sonntagskleide vorzuführen, und ihr einen Spiegel vorzuhalten, aus dem ſie zu bunt bemaltem Porzellan umgeſchmolzen uns wolgefällig anblickt. Ganz frei indeſſen ſind ſie nicht von dieſer Manier, die nun in Deutſchland glücklicherweiſe

ihrem Ende entgegengeht. Sie haben das Stimmungsleben der Natur; das die Cabat, Dupré und Rousseau auf's Neue entdeckt haben, ihr Erzittern im Lichte, den elementaren Duft, doch wenigstens zum Theil in ihre Bilder zu bringen gesucht — freilich nur äußerlich, da ihnen vor Allem eine reiche Scenerie am Herzen lag und das Streben nach wahrer Naturempfindung nur nebenherlief. Die Phase dieser Landschaft ist in Frankreich schon abgelaufen. Was derartiges noch zu Tage kommt, rührt von den älteren Meistern her, da Keiner von den Jüngeren sich ihnen angeschlossen hat.

Da diesen gemeinsamen Charakter Keiner durch besondere Eigenthümlichkeit überragt, so kann ich mich bei den Einzelnen wieder kurz fassen. Der Aelteste von ihnen, André Giroux (geb. 1801), der auch italienische Bilder mit Architektur und Ruinen gemalt hat, nimmt sich gern die Umgegend von Grenoble und die französischen Alpen zum Vorwurf. Er weiß seine reichen Ansichten auf ausgedehnten Tafeln in der Form recht wol zusammenzustimmen und, wenn er auch in der Modellirung der Bergformen schwach ist, doch die verschiedenen Pläne gut auseinander zu halten. Das Detail namentlich der Vegetation ist sauber obschon etwas obenhin ausgeführt, auf Licht und Luft zwar Bedacht genommen, aber der Ton im Ganzen von einer konventionellen Freundlichkeit, ohne Frische und Kraft (zwei Bilder im Luxembourg). — Etwas realistischer ist Jules André (geb. 1807), der mit reinlicher Behandlung doch mehr Stimmung verbindet. — Jean Achard (geb. 1807), der ebenfalls viel Aufwand von Gegend macht, ist im Kolorit nicht ohne Wärme und Leuchtkraft, hat aber einen kleinlichen und manierirten Vortrag. — Auch der Schweizer Karl Girardet (geb. 1800) läßt sich hierher rechnen. Die Landschaften, meistens seiner Heimath entnommen, sind recht zierlich und wie seine orientalischen Architekturbilder im Kolorit klar und tagig; dagegen die Behandlung klein und spitz. — Eine Zeitlang war auch Eduard Hostein (geb. 1812) beliebt, nun schon fast vergessen. — Pharamond Blanchard (geb. 1805) sucht durch die verschiedenartigsten Aspekte, die er von seinen Reisen heimgebracht, Interesse zu erregen (ähnlich im Sittenbild); er versteht sich nicht übel auf die Komposition, ist aber im Kolorit matt und kalt. — Mehr realistisch bei zierlicher Ausführung ist Emile Lapierre (geb. 1818), dessen Bilder bescheidener und bisweilen nicht ohne Anmuth, aber in der Färbung nicht wahr genug sind. — Recht tüchtig und lebendig sind die Waldlandschaften von Léon Belly, der sich allenfalls dieser Gruppe

anſchließen läßt, bevor er zum orientaliſchen Genre überging (vergl. S. 710).

Beim größeren Publikum haben die Bilder dieſer Künſtler Anklang gefunden, da der Stoff ſchon an ſich durch ſeine Mannigfaltigkeit gefiel und eine fleißige zierliche Behandlung, die ſich als ſolche bemerkbar macht, bei dem Laien immer Glück hat. Ihr Kunſtwerth aber iſt gering, da ſie die Natur weder in ihrer ganzen Wahrheit noch in ihrer poetiſchen Wirkung — die übrigens jene keineswegs ausſchließt — noch endlich in freier Umbildung geben. Wir kommen nun zu jenen Wenigen, die das Eine oder das Andere vermocht haben und daher die Genannten weit übertreffen. —

Es was **Prosper Marilhat** (1811—1847), der ſowol die ſüdliche Natur — insbeſondere den Orient — als die nordiſche in ihrer eigenen Schönheit empfand und darüber die Poeſie des Lichtes in ihrem ganzen Zauber aufgehen ließ. Mit dem Element der Zeichnung und der Linie, mit dem breiten Zug der Erdbildungen wußte er die Wärme der Farbe und den feinen Duft eines lichten über das Ganze fließenden Luftſchleiers zu vereinigen, zudem immer die eigene landſchaftliche Stimmung ſowol des Orients wie ſeiner Heimath, der Auvergne, zu treffen. Er kam 1829 nach Paris in das Atelier Roqueplan's, fühlte ſich aber zuerſt zur klaſſiſchen Weiſe hingezogen und malte ein paar hiſtoriſche Landſchaften in der hergebrachten Art. Immerhin mag er bei Roqueplan die erſte Anregung empfangen haben, in der Natur vor Allem dem Leben von Licht und Sonne nachzugehen. Da ward ihm die Gelegenheit zu einer größeren Reiſe nach dem Süden bis in die tropiſche Zone, unter deren leuchtendem Himmel er das wahre Feld ſeines Talentes finden ſollte. Der preußiſche Baron Hügel, der zu einer wiſſenſchaftlichen Reiſe nach dem Orient eines Zeichners bedurfte, nahm als ſolchen Marilhat an. Zuerſt ging es im April 1831 nach Griechenland, wo ſchon der Künſtler ſich entzückte an dem „ſtolzen Charakter" des Felſenlandes, an den „verlaſſenen Ebenen von prächtiger Größe und Schönheit". Dann wurde Syrien und Paläſtina von Beiruth bis Jeruſalem durchzogen, endlich der Weg über Jaffa und Alexandria nach Aegypten genommen. Hier trennte ſich Marilhat von ſeiner Reiſegeſellſchaft und blieb in Cairo, bis er im Mai 1833 nach Frankreich zurückkehrte.

Erſt der Orient erweckte in ihm die hellſte Begeiſterung und brachte ſeine Anlagen zur Reife. Nichts ſei Griechenland, ſo ſchrieb er ſeiner Schweſter, im Vergleich zu den außerordentlichen Eindrücken Aegyptens; Kairo ein bewundernswerthes Schauſpiel, das den Maler hinreißen müſſe. Die klaren und ſachlichen Schilderungen, die er ſeinen Briefen einreiht, zeigen uns immer den Künſtler, der überall Form und Farbe ſieht und für dieſen Eindruck das einfache Wort ſucht, ohne in poetiſche Phraſen, in dunkle Empfindungen abzuſchweifen. Denn immer beobachtete er die Natur mit treuem und wahrem Auge. Er wollte nicht mit ungeſtaltender Hand ihr das Siegel einer beſonderen Phantaſie aufdrücken noch aus zuſammengeſuchtem Detail ideale Landſchaften aufbauen; vielmehr ſie in ihrem eigenen Charakter erfaſſen und immer ein lebendiges Bild der Realität im Einzelnen wie im Ganzen geben. Von dieſer Seite war er Realiſt und berührte ſich mit der romantiſchen Schule. Alles was nur irgend in's Landſchaftliche einſchlug wurde ihm daher Gegenſtand eines gewiſſenhaften Studiums: neben den Erd- und Pflanzenbildungen insbeſondere noch die architektoniſchen Maſſen und Theile, ſoweit ſie maleriſch einem Naturganzen ſich einfügen, dann namentlich die Menſchen und Thiere des Morgenlandes, die Beduinen, Fellah's und Osmanen, die Karavanenzüge mit ihren Kameelen und Pferden, wie ſie ihm unter Palmen und auf dem verbrannten Boden Arabiens begegneten. Bei ihm macht die Staffage keinen Anſpruch auf ſelbſtändige Bedeutung, auch will ſie der Landſchaft kein beſonderes Intereſſe verleihen. Aber ſie iſt doch mehr als der bloße Bauers- oder Jägersmann in der nordiſchen Natur, in dem das Landleben verhallend noch einmal nachklingt. Im Orient lebt der Menſch mit der Landſchaft noch in ungebrochenem Einklang, und weſentlich gehört mit zum Charakter der letzteren, wie das Menſchenleben in ihr ſich anläßt. Das hat Marilhat begriffen und uns die Rückwirkung jenes glühenden Himmels auf Menſch und Thier empfinden laſſen, ohne dieſen in der Landſchaft eine zu laute Note zu geben.

Allein worin ſich das große Talent, die wahrhaft idealiſirende Kraft des Künſtlers erſt voll bekundete, das war die Fülle und Klarheit des Lichts, welche er aus der Natur in ſeine Bilder trug. Nicht die ſengende Sonne des Orients und ſein brennendes Farbenſpiel, wie es Decamps am liebſten in einen halbgeſchloſſenen Raum fing, von riſſigem Mauerwerk abprallen ließ und in einem Helldunkel von tiefer Gluth faſt in's Gewaltſame trieb. In den Bildern Marilhats iſt ein zarteres aber voll

und in die Weite ergoſſenes Licht, der flimmernde Glanz des Südens zu ſeinem Maß gemildert und die ganze Natur wie getränkt davon. Daher ſchildert er nicht nur die Stimmung des heißen Mittags, ſondern ebenſo gern die kühle Morgendämmerung und das ſanfte Zwielicht des Abends. Ueberhaupt ſpricht ſich in ſeiner Darſtellung keine übermächtige Individualität aus, welche auch aus einer ſtillen Natur die Gährung einer tief erregten Phantaſie hervorblitzen ließe. Ihm war dieſe Eigenſchaft der Romantiker fremd, und an ihre Stelle trat jene temperirte Kraft, jene harmoniſche Hingabe an die Realität, die den vermittelnden Talenten eigen iſt. Darum zog es ihn auch nicht zu den düſteren ſchroff erhabenen Seiten der Natur, zu energiſchen Formen von wilder und einſamer Größe. Auch im Gegenſtande ſuchte er nach einem ruhigen Ebenmaß, gleichſam nach einer heiteren und glücklichen Grundſtimmung, die durch die ernſte und etwas ſchwermüthige Stille des Morgenlandes noch durchklänge. Er ſelber hatte kein energiſch durchgreifendes Weſen, keine ſtarken aber einſeitigen Eigenſchaften, welche der Perſönlichkeit einen beſonderen Accent geben; ſein Charakter war wie ſein Talent eine milde Miſchung verſchiedener und zuſammenſtimmender Kräfte. Das Ideale am Menſchen wie am Künſtler war eben dieſer Einklang, der überall den heiteren und lichten Grundton fand.

Gleich die erſten Bilder, welche Marilhat nach ſeiner Rückkehr in den Salon von 1834 brachte, zumal „der Platz von Esbekich in Cairo", erregten großes Aufſehen. Decamps hatte kurz vorher die Natur Kleinaſiens, von der man bislang nur eine mährchenhafte Vorſtellung gehabt, in ihrer Realität erſchloſſen; nun brachte Marilhat Stadt und Land von Aegypten in ſeiner dem europäiſchen Auge ungewohnten Lichtfülle. Doch haben die Bilder aus dieſer erſten Zeit noch nicht den milden und goldenen Ton, der die ſpäteren auszeichnet; ſie zeigen eine in's Röthliche ſpielende zu heftige Gluth, außerdem ein gewaltſames Impaſto, das an die Romantiker erinnert. Noch ſuchte der Maler und war erſt auf dem Wege das Richtige zu finden. Worauf er ſich indeß ſchon damals verſtand, das war die ſchöne Wahl und Gruppirung der Linien, die Wolordnung ohne prunkenden Formenaufwand, die Sicherheit der Zeichnung in der Vegetation, den Erdmaſſen und der Architektur, endlich die Harmonie klangreicher Lokalfarben in warmem Lichte. Und zwar in gleichem Maße in den Landſchaften aus dem Orient wie in denen aus der Auvergne und der Provence (z. B. Ruinen von Balbeck, Ernte in der Provence, Brücke des Gard). Er ging dann

zu einer feineren Ausführung des Details und zu einer einfacheren Behandlung über, gerieth aber dabei etwas in's Trockene und Geſchnittene (Ruinen einer Moſchee in Kairo; Karavane in den Ruinen von Balbeck von 1840). Eine kurze Zeit war er ſogar in Gefahr, bei einem römiſchen Aufenthalt durch den Einfluß Aligny's in die klaſſiſche Landſchaft zurückzufallen. Allein ſeine ächte Naturempfindung und das maleriſche Element gewannen raſch wieder die Oberhand. Wenn er nun auch in der Vollendung bis zum Uebermaß ſorgſam blieb, ſo faßte er doch lebendiger noch als früher die Natur in ihrer vollen Wahrheit und zugleich in der Poeſie ihres Lichtes. Es ſind ſeine beſten Werke, die in dieſe letzten Lebensjahre fallen, namentlich die acht Bilder der Ausſtellung von 1844. Darunter ſowol Landſchaften aus ſeiner Heimath, deren eine das Wehen und Brauſen ſowie die fahle Luft des einbrechenden Gewitters, die andere eine herbſtliche Stimmung höchſt wirkſam verſinnlicht, als ſolche aus dem Orient mit den verſchiedenſten Lichtwirkungen. In der „Erinnerung an die Nilufer" (bei Herrn de Jauzé in Paris) bricht die Nacht eben ein; geheimnißvolle Ruhe liegt über dem Fluß, durch den eine Büffelherde ſchwimmt, und das letzte Licht des Tages ſtreift einen Palmenwald, der am Horizont ſich im Waſſer ſpiegelt. Die „ägyptiſche Stadt in der Dämmerung" (bei Herrn Cottier in Paris), auf unermeßlich ſich ausdehnendem Plan liegt eingehüllt in jenem heimlichen Abendlicht, das, wenn die Sonne eben hinab iſt, die Erde mit ihren Schatten umſpinnt. Dagegen zittert über den „ſyriſchen Arabern auf der Reiſe" (nach der Schweiz gekommen) die glühende Hitze des Mittags. Faſt farblos iſt in dem verzehrenden Licht des Südens der Himmel und der leisbewegte Horizont. Ein paar Reiter auf Kameelen nebſt Pilgern zu Fuß und einem Büffel, die ſich dunkel vom hellen Grunde abheben, ziehen die Sonne im Rücken, wie geſchlagen von der Gluth und in ſich verſunken, mühſam ihre Straße. Die ſengende Luft und der faſt weiß leuchtende Glanz des orientaliſchen Himmels ſind ſo lebendig nicht wieder vergegenwärtigt worden.

Bei aller Wahrheit regen die Landſchaften von Marilhat den Beſchauer zu träumeriſchen Empfindungen an, weil ſie ihm die Stimmungen des atmoſphäriſchen Lebens ins Milde und Harmoniſche abgedämpft mittheilen. Freilich ging in dieſem freien Spiel der Töne, in ihrer zarten Abſtufung der Maler zu weit — wie er denn auch lange und mit mannigfachen Mitteln an ſeinen Bildern arbeitete — und verfehlte dadurch nicht ſelten die Friſche und Kraft der Wirkung. —

Decamps und Marilhat waren die Urheber und Begründer der orientaliſchen Landſchaft, und unter ihrem Einfluß ſtehen alle ihre Nachfolger. Einige derſelben und vor Allem den eigenthümlichſten, Fromentin, haben wir ſchon beim Sittenbilde kennen gelernt, da wie öfters bemerkt in der morgenländiſchen Natur die Figuren ein weſentliches Element bilden. Einzelne, die ſich vorwiegend mit der Landſchaft abgegeben haben, ſind hier noch zu nennen. Auch ſie zeigen den gemeinſamen Charakterzug, daß ſie auf volle Naturwahrheit ausgehen und mit der realen Bedingtheit der Erſcheinung den Duft und Schimmer der ſüdlichen Luft, die Gluth der Lokalfarben zu vereinigen ſtreben. Dabei wird das Fremdartige und Seltſame jener fremden Länderſtriche oft abſichtlich hervorgehoben. So malt Narciße Berchère (geb. 1822), einer der Beſten, der insbeſondere unter der Einwirkung von Marilhat ſteht, die Memnonſtatuen während der Ueberſchwemmung des Nils nach Sonnenuntergang (1859), zwei Granitkoloſſe in dürrem Sandfeld bei Abenddämmerung oder die Mauern von Jeruſalem in öder Umgebung (1866). Charles de Tournemine (geb. 1825) liebt das Spiel der Sonne auf türkiſchem und arabiſchem Mauerwerk, das ſich hell und freundlich im Waſſer ſpiegelt; ſeine Landſchaften haben einen blonden roſigen Charakter, der immer wiederkehrt. Ernſter und mehr auf den edlen Zug der Erdbildungen bedacht ſind Belly und Bellel, die ſchon anderwärts erwähnt ſind. Ebenſo Edouard Imer, der auch Anſichten aus dem ſüdlichen Frankreich bringt, nur gar zu zart und ſanft im Ton. Mehr an die kräftige Weiſe Decamps' erinnert Henri de Chacaton (geb. 1813). Aus der nicht kleinen Anzahl dieſer Orientmaler ſind noch hervorzuheben: Auguſte Laurens (geb. 1825), der durch die Werke über ſeine perſiſchen Reiſen bekannte Eugène Flandin (geb. 1809), Pierre Huguet und Fabius Breſt. Näher an die Architektur hält ſich Adrien Dauzats, deſſen Bilder ſorgfältig in der Form und fein im Ton aber von kleinlicher Behandlung ſind.

In jüngſter Zeit beginnt die Vorliebe für den Orient etwas nachzulaſſen; den maleriſchen Fellahs, Palmen und Minarets begegnet man nun weniger häufig. Man fühlt doch, daß in jene verödete Natur, die von dem Reichthum der Vergangenheit ſich nährt, der Puls des Jahrhunderts nur matt hinüberſchlägt, und der neueſte Realismus behauptet auch darin ſein Recht, daß er der beſcheideneren Farbe des nächſten Flecks Erde den gleichen Werth zuſpricht für das Auge des Künſtlers. —

In ganz anderer Weise als Marilhat bewegt sich Camille Corot (1796) in der Mitte zwischen der epischen Größe der klassischen Landschaft und dem lyrischen Charakter des naturalistischen Stimmungsbildes. Er neigt sich mehr dem letzteren zu, wobei er aber den realen Naturausschnitt in ein poetisches Gebilde umwandelt, und behandelt auch die erstere mit freierem Spiel der subjektiven Phantasie. Neben jenen Begründern des Realismus und neben Marilhat nimmt er einen mindestens ebenbürtigen Rang ein, wenn auch seine Kunstweise ihrem Wesen nach keine Schule bilden, keine Nachfolger haben kann. Corot war zuerst in das Atelier von Michallon getreten, der ihn anhielt die Natur mit eigenen Augen gewissenhaft zu studiren. Nach dessen Tode kam er zu V. Bertin, wo er nur seine Zeit verlor, da ihm von vornherein das akademische Wesen der historischen Landschaft widerstrebte. Im Grunde nutzte ihm zu nichts, was er bisher gelernt hatte, als er 1826 seine Reise nach Italien machte. Hier scheint ihm bald aufgegangen zu sein, wofür damals nur wenig Künstler ein Auge hatten: daß nämlich die landschaftliche Natur vor Allem in Massen wirke, sowol der Form als der Farbe nach, wobei das Detail hinter das Ganze, hinter die Bewegung und den Bau der Hauptglieder zurücktrete. Dennoch vernachlässigte er auch die Durchbildung des Einzelnen nicht, wie er denn z. B. bei einem Aufenthalt in Civita Castellana eine große Anzahl von Detailstudien nach Felsen, Bäumen, Büschen und Moosplätzen machte. Seine gemalten italienischen Studien sind durch feste Zeichnung, Wahrheit der Farbe und kräftige Ausführung sehr tüchtig; ein Beweis, daß er seine Kunst zu beherrschen verstand und hinter seiner späteren weichen und unbestimmten Art nicht ein Mangel an Können steckt, sondern eine eigene und ausgebildete Anschauung.

Wenig übrigens gab sich von einer solchen in jenen Bildern kund, die vor und während der ersten Hälfte der dreißiger Jahre in die Salons kamen. Es sind frei komponirte italienische Landschaften, die ein Streben nach rhythmischer Anordnung und stylvoller Form zeigen und daher den Künstler in die Reihe der Aligny und E. Bertin stellten (derartige Bilder in den Museen von Douai und Metz). Das Kolorit ist noch eintönig, trocken und in ein kaltes Grau abgestumpft. Allein Corot, der inzwischen nach Frankreich zurückgekehrt war, setzte nun in der Heimath eifrig seine Studien fort. Mit offenem Auge, das von eigener Empfindung belebt die klassische Brille abgeworfen, durchstreifte er die Provence, die Normandie, das Limousin, Dauphiné, Morvan und Poitou, bis er endlich auf die Um-

gegend von Paris, Ville d'Avray und den Wald von Fontainebleau ſich beſchränkte. Denn er fühlte ſich beſonders heimiſch in der ſilberigen Luft, dem blaſſen feinen Licht dieſes Landſtriches. Auch in ſeinen Bildern brach nun, wenn ſie gleich noch in den Formen der ſüdlichen Natur ſich bewegten, die individuelle Auffaſſung durch. Noch gibt er ihnen eine hiſtoriſche oder mythiſche Staffage, einen trunkenen Silen mit neckenden Bacchantinnen (1838), eine h. Familie auf der Flucht nach Aegypten (1840), oder einen Demokrit bei den Abderiten in einer der römiſchen Kampagna entnommenen Gegend (1841). Allein ſchon liegt über den klaſſiſchen Plänen und Bergen der Schleier einer weichen zitternden Luft, welche die Härte der Formen löst, den Glanz des ſüdlichen Lichtes mildert und die ganze Landſchaft durchdringt mit der belebenden Stimmung einer beſonderen Tages- und Jahreszeit.

Immer freier wurde nun ſeine Anſchauung wie ſeine Behandlung. Er verzichtet darauf, den Charakter einer beſtimmten Gegend treu wiederzugeben; er benutzt ihre Formen nur, um ſein poetiſches Gefühl in ihnen wieder- und ausklingen zu laſſen. Er bildet die Landſchaft um, ſchafft ſie auf's Neue aus ſeiner Phantaſie heraus und verſinnlicht vor Allem die ſtille Feier, den verborgenen Frieden einer heiteren und glücklichen Natur — im lauen Wehen des Weſtwindes und in der ſilbernen Klarheit eines gedämpften Lichtes. Der Art ſind ſchon „ſein Homer mit den Hirten" und „Daphnis und Chloe" (1846). Aber noch weiter ging er in dieſem frei ſpielenden Verarbeiten ſeiner Studien und Erinnerungen. Diejenigen aus Italien gingen mit denen, die er täglich aus ſeinem eigenen Lande aufnahm, eine intime Verbindung ein, beide miſchten ſich auf die mannigfaltigſte Weiſe; und wenn er in dem Lauf der Jahre mit der franzöſiſchen Landſchaft immer vertrauter wurde, ſo bewahrte er ſich doch die Fähigkeit, die Natur in der Fülle und Größe, in der Feſtlichkeit zu ſehen, die dem Süden eigen iſt. Es ſind durchaus ideale Landſchaften, die aus dieſer Miſchung hervorgehen, üppig und duftig wie eine Mährchenwelt, aber weder prunkend noch phantaſtiſch. Denn ſo feenhaft ſie ſind, es liegt ihnen immer ein geſundes Gefühl der wirklichen Natur zu Grunde. Sie ſind das gerade Gegentheil des akademiſchen Styls. Nun erlöst auch Corot die mythiſche Staffage aus den ſteifen Feſſeln des klaſſiſchen Herkommens. Die Götter und Helden werden zu leichtfüßigen Nymphen, die auf thauigem Graſe den Reigen ſchlingen (ſo in dem Bilde im Luxembourg) oder den perlmutternen Leib im ſchimmernden Teiche kühlen, im Grünen ſich ſchmücken, oder unter überhängenden Baumwipfeln ruhen

und ſo immer dem frohen Gefühl des Daſeins ſich hingeben. An dem Bau ihrer Formen wäre Manches auszuſetzen; aber es iſt Leben in ihrer Bewegung, und ſie ſind die ächten erdgeborenen Geſchöpfe dieſer glückſeligen Landſchaft. Wenig mehr liegt nun dem Künſtler an dem Reichthum der Erdbildungen, auch weiß man nicht allzu genau, welcher Gattung ſeine Bäume angehören; aber rings breitet ſich ein volles üppiges Laub um kräftige Stämme, über feuchte duftige Wieſen und ſtill gelagerte Seen. Nirgends eine Spur von Kampf, von Noth und Arbeit; ein Boden, der nicht gepflügt und geackert wird, ſondern froh und zwecklos eine wuchernde Vegetation treibt.

Was jedoch dieſen Bildern ihren beſonderen Reiz gibt, das iſt die Licht- und Luftſtimmung, worin die Natur wie eingewoben erſcheint. Corot ſieht die Landſchaft immer durch einen lichten feinen Nebelſchleier, der auch das Nächſte in eine duftige Ferne rückt, alle Kontraſte ſänftigt und alle Lokalfarben in einen Geſammtton von matt grauem Glanze auflöst, wie wenn das Licht durch einen zarten Dunſtäther fiele. Daher gelingt ihm auch am beſten die ungewiſſe Helligkeit, die thauige Friſche der erſten Morgenfrühe und der zarte Schimmer des einbrechenden Abends. Es iſt eine Natur, die mit ihren ſtillen Waſſern und ihrem blaſſen leicht verhüllten Himmel zwiſchen Schlaf und Wachen zu ſchweben ſcheint und wie ein elyſeiſcher Traum vor dem Auge ſteht. Faſt monochrom iſt dieſe Malerei, aber von einer merkwürdigen Feinheit in der Abſtufung der Töne und in der Verſchiedenheit ihres Werthes innerhalb der Gleichartigkeit; gleichſam eine Harmonie weniger Klänge mit den zarteſten Nüancirungen. Die Behandlung ſo einfach als möglich, die Farbe nur leicht aufgetragen und in Maſſen hingewiſcht, mit vereinzelten ſtärker aufgeſetzten Tönen im Laub und Erdreich. Nichts findet ſich hier von der Mühe techniſcher Verſuche. Dagegen geht freilich die Ausführung in's Flüchtige und Skizzenhafte, ſie nimmt Form und Farbe etwas gar zu ſehr in Bauſch und Bogen. Von einer gewiſſen Manier ſind überhaupt die Bilder, namentlich die neueſten, nicht ganz freizuſprechen. Es iſt ein Verfließen aller feſten Geſtalt in nebelhaften Duft, ein Verſchweben der Vegetation in flockiges wolliges Grau und Grün, das nur durch das Leben in Licht und Luft an die Natur erinnert und ſonſt wie ein Scheingebilde auf die Leinwand hingehaucht ſcheint. Daher auch die nahe Verwandtſchaft der Bilder, die ſich auf einen engen Kreis landſchaftlicher Charaktere beſchränken. Dies deuten ſchon die Namen an, welche ihnen Corot und zwar zu wiederholten Malen gibt: Ruhe, Abend,

Idylle, Einſamkeit, Morgenwirkung, Frühling u. ſ. w.*) Allein in ihrer ganzen Stärke theilt ſich unmittelbar die Empfindung des Malers ſowie die landſchaftliche Stimmung dem Beſchauer mit, und verſetzt ihn in eine heitere und harmoniſche Welt. Dieſe Uebermacht, dieſer zwingende Zug der ſubjektiven Anſchauung iſt in gutem Sinne und ächt modern; wenn man Corot als den Theokrit oder Horaz unter den Malern bezeichnet hat, ſo trifft der Vergleich nur halb zu.

Jahre lang hatte Corot zu kämpfen, ehe er zur Anerkennung kam; erſt in neueſter Zeit hat er über die Künſtlerkreiſe hinaus Freunde und Bewunderer gefunden. Denn wenig Sinn hat das Publikum für eine Kunſt, welche den Gegenſtand ſelber nicht fertig und deutlich vor Augen ſtellt. Aber Corot ließ ſich als ächte Künſtlernatur nicht irre machen; er ging muthig ſeinen Weg, unbekümmert um die Meinungen des Tages und getrieben von einer Anſchauung, die mit ſeinem ganzen Weſen verwachſen iſt. Denn wie ſeine Landſchaften, ſo iſt auch der Mann; ein ungebrochenes Gemüth von ſtiller und gelaſſener Heiterkeit, das abgewendet von den Stürmen und Händeln der Welt nur der Kunſt lebt. —

Wieder ganz anders, mit mehr Abſicht und Bewußtſein und mit geringerer Eigenthümlichkeit, ſucht Louis Français (geb. 1814) das ideale Element mit dem naturaliſtiſchen zu verbinden. Er nahm den umgekehrten Weg wie Corot — deſſen Schüler er iſt — und ging von der nordiſchen Natur aus, um ſchließlich bei der italieniſchen den Ausdruck großer und ernſter Wirkungen anzuſtreben. Auch er ſieht die Landſchaft, namentlich in ſeiner früheren Zeit, in beſonderen Lichtſtimmungen und weiß dieſe treu zu beobachten; doch hat ſeine Weiſe immer etwas Kühles und es gelingt ihm nicht die Empfindung unmittelbar anzuregen. Eines der beſten Bilder dieſer Art iſt ſein „November" (1844): eine Waldallee im bläulichen Abendduft von der erſten Kälte angehaucht. Recht wahr und fein wiedergegeben iſt auch ſein „Winterausgang" (1853, im Luxembourg): der Saum eines Waldes mit eben erſt aufbrechendem Laub in warmem Abendroth, während der Vordergrund ſchon in Dunkel ſich hüllt. Die Ausführung iſt ſorgfältig

*) Einige Male hat ſich Corot auch in düſteren und tiefgeſtimmten Landſchaften verſucht mit Staffage, die einen tragiſchen oder unheimlichen Vorgang verſinnlicht: Zerſtörung von Sodom mit der Familie des Loth (zweimal, 1844 und 1857), Macbeth mit den Hexen auf dunkler Haide, Dante und Virgil am Rande des geheimnißvollen Waldes gegenüber den ſymboliſchen Thieren. Doch ſolche gewaltſame Wirkungen gelingen ihm weniger, und er geräth dabei in's Schwärzliche.

und zierlich, etwas gar zu ſauber, die Zeichnung geſchickt, aber ohne Breite und das Detail der Maſſenwirkung nicht genug untergeordnet; die Farbe übrigens hier reicher und voller als ſonſt. Seine nach italieniſchen Motiven frei komponirten Landſchaften aus den letzten Jahren wollen eine ernſte und getragene Stimmung verſinnlichen; „Orpheus" (1863, im Luxembourg), der in einem von ſanftem klarem Mondſchein übergoſſenen Cypreſſen- und Lorbeerwalde ſeine Eurydice beweint, dann „der heilige Hain" (1864) mit einem Pan, der einen jungen Hirten die Flöte blaſen lehrt in friſcher leuchtender Frühlingsluft. Allein dieſe Poeſie gibt ſich zu bedeutſam und wird manierirt durch die elegante Erſcheinung, die auch hier dem Künſtler am Herzen liegt. So vielen Beifall auch dieſe Bilder gefunden haben, ſo iſt doch ein ächteres Naturgefühl in den einfachen Landſchaften, die Français auch jetzt noch bisweilen den Ufern der Seine entnimmt. So noch in einem Bilde von 1866, worin ein kühler Morgennebel vom Waſſer aufſteigt und das nahe Buſchwerk umhüllt. Nur fehlt es auch hier der Behandlung an Breite und dem Ton an Kraft. —

Zu den Vermittlern gehören endlich noch Lanoue und Anaſtaſi. Hippolyte Lanoue (geb. 1812) ging von der klaſſiſchen Landſchaft aus und verſuchte ſich dann wol auch an franzöſiſchen Anſichten, hat aber ſeine Stärke in der Darſtellung der italieniſchen Natur, insbeſondere der römiſchen Kampagna. In der Zeichnung der Höhenzüge und Erdbildungen ſieht er noch auf Feſtigkeit der Form, läßt aber von der ſtrengen Trockenheit ſeiner Vorgänger ab, gibt ohne Aufwand die Einfachheit der realen Erſcheinung wieder und iſt vor Allem bemüht die Landſchaft in ein klares warmes Licht zu tauchen (Anſicht der Tiber von der Aqua Acetoſa genommen, von 1864, im Luxembourg). Doch verkleinert er etwas dieſe große Natur und ſucht zu ſehr nach feinen Tönen. — Auguſte Anaſtaſi (geb. 1819) ſchildert mit dekorativem Sinn, meiſtens in aparten Lichtwirkungen, größere Naturausſchnitte, die er bald ſeiner Heimath, bald der holländiſchen und neuerdings mit Vorliebe der italieniſchen Natur entnimmt. Er verſteht es wol das Feuchte oder Brennende der Atmoſphäre, das Sonnenlicht des Mittags oder des Abends, die Unruhe des Sturms oder ſtillen Morgennebel über die Landſchaft auszubreiten, iſt aber in der Behandlung immer oberflächlich und nicht ſelten manierirt im Kolorit. Er iſt außerdem bekannt durch ſeine geſchickten Lithographien nach modernen Landſchaften.

2.

Der neueſte Realismus.

Welch ein entſchiedener und rückſichtsloſer Realismus den Charakter der neueſten Malerei beſtimmt und insbeſondere ſich in der Landſchaft Ausdruck gibt, hat ſchon das ſechſte Buch bemerkt. Die nächſte beſte Natur in ihrem realen Schein zu faſſen, das erſcheint auch dem jüngeren Geſchlecht der Landſchafter als das eigentliche Ziel ihrer Kunſt. Dabei iſt es ihnen nicht mehr, wie den Romantikern, um ein liebevolles Eingehen in das Einzelleben, um ein Erlauſchen ſeiner verborgenen Wirkungen und um jene maleriſche Behandlung des Details zu thun, die auch im kleinſten Grashalm ein Unendliches erblickt. Sondern ihr Gegenſtand iſt die volle lebensfriſche Geſammterſcheinung, der Eindruck, den ein Stück Natur, im Ganzen geſehen, durch die Verbindung der Lokalfarbe mit dem von der Jahres- und Tageszeit eigenthümlich beſtimmten Licht- und Luftton macht. Den Schein, das Ausſehen der Landſchaft, wie ſie in der feinen atmoſphäriſchen Hülle als maleriſche Maſſe dem unbefangenen Auge ſich darſtellt, mit täuſchender Lebendigkeit wiederzugeben, das iſt ihre eigentliche Aufgabe. Sie ſind ſo zu ſagen Realiſten der Farbe und des Lichts. Es iſt ganz richtig, daß der einfache Blick von der Natur immer nur die Geſammtwirkung empfängt, worin alles Detail aufgegangen iſt; ſie ganz ſo darzuſtellen, wie ſie geſehen wird, iſt das mit unläugbarem Geſchick durchgeführte Princip der jungen Schule. Daher kümmert ſie ſich nicht um die Linie noch um die plaſtiſche Durchbildung der Formen. Sie ſieht Erde, Vegetation und Waſſer hauptſächlich als Ton auf der hellen Luft, deſſen körperhafte Dunkelheit das Licht aufnimmt und gebrochen zurückgibt. Auch ſucht ſie nicht durch den Ausdruck der elementaren Stimmungen unmittelbar auf die Empfindung zu wirken; nur das Leben will ſie verſinnlichen, das aus der Landſchaft ſelber den Beſchauer anweht.

Dieſer Anſchauung iſt nicht minder wie der romantiſchen jeder unſcheinbare Winkel willkommen. Was der Touriſt als „ſchöne Gegend" bewundert iſt ihr im Grunde ein Greuel. Ein Strauch mit etwas Wieſe und Weg, ein Sumpf mit Gräſern und Geſtrüpp, verkrüppelte zerfaſerte Bäume am träge ſchleichenden Bach, ein Grasplatz mit Niederholz, ja ein ſcholliges Ackerfeld oder ein Straßengraben mit Unkraut und Gänſeblumen: das genügt zur Noth oder vielmehr erſt recht, um das heimliche

Aufleben der Natur im Lichte gleichſam auf friſcher That zu ertappen. Der kleinſte gewöhnlichſte Fleck hat unendlichen maleriſchen Reiz durch ſein Spielen und Schweben in dem Schleier der nordiſchen Luft, in tagiger Helle, nebeliger Morgenfriſche, ſtiller Abenddämmerung, ſchwülem Gewitterdunſt, leiſe rieſelndem Regen. Doch ſoll deßhalb der Stoff der Dinge nicht in Duft zerfließen, nicht vom Licht durchglänzt und verzehrt ſein, vielmehr in ſeiner leiblichen Dichtigkeit dem Auge fühlbar werden. Beſonders beliebt iſt nun was die alten Meiſter eher vermieden: das frühlingsfriſche oder ſommerlich ſatte Grün der Vegetation, das in lebhafter Saftigkeit in feuchter Luft der Wahrheit ſo nahe als möglich kommt.

Jene Verbindung des körperhaften Scheins mit dem leichten Flor der atmoſphäriſchen Hülle iſt nur durch die feinſte Beobachtung und das richtige Verhältniß der verſchiedenen Töne, der Licht- und Schattenwirkungen zu erreichen. In der That beſteht hierin die Stärke dieſer Landſchafter. Selbſt die Formen — immer als Maſſen — wiſſen ſie durch die Abſtufung der Luftſchichten und durch die ſichere Nüancirung der Tinten deutlich herauszuheben. Auch die Behandlung hat es darauf abgeſehen, die erſte Friſche des Natureindrucks mit raſchem Griff abzupflücken. Wie ſich in dem Feſthalten einer wie ein Nebelhauch vorüberziehenden Luftſtimmung das maleriſche Talent zeigen will, ſo auch in dem kecken flotten Vortrag, der nur aus einer gewiſſen Entfernung geſehen die täuſchende Wirkung der Natur erreicht, während für das nahe Auge alle Töne unentwirrbar durcheinander ſchwirren. Daher in faſt allen Bildern dieſer jungen Schule eine ſkizzenhafte Flüchtigkeit, eine nahezu dekorative Darſtellungsweiſe, die ſich zwar nothwendig aus jener Anſchauung ergibt, aber doch übertrieben wird und jene zum Kunſtwerk erforderliche Vollendung, die auch hier möglich iſt, vermiſſen läßt. Dennoch geht durch dieſe Landſchaften ein ächt künſtleriſcher Zug. Denn ſo genau ſie ſich auch an die Realität halten wollen, ſie bringen doch zugleich — wenigſtens in den beſſeren Fällen — was in ihr poetiſch iſt zur Erſcheinung: ſie ſehen auch im dürftigſten Ausſchnitt ein harmoniſches Ganzes, ein ſolches zumal, das in der intimen Berührung mit Licht und Luft aufzuathmen, Seele und Bewegung zu haben ſcheint. Und darin beſteht doch das eigentliche Leben der Landſchaft.

Es ſind ihrer eine gute Anzahl, die in dieſer Gattung Talent und Geſchick bewährt haben, und noch immer tauchen neue Kräfte auf, die weungleich den ſchon bekannten nicht ganz ebenbürtig doch der Beachtung werth ſind. Ich muß mich begnügen, die Namhafteren anzuführen, und auch

auf dieſe näher einzugehen wäre nur ermüdend. Auf keinem Felde der modernen Malerei ſehen ſich die Meiſter, bei kleinen Unterſchieden, ſo ähnlich wie auf dieſem; denn die Grundzüge der Anſchauung wie der Behandlung ſind bei allen dieſelben, und die Naturwahrheit auf eine beſtimmte Weiſe zu erreichen iſt das gemeinſame Ziel.

An der Spitze ſteht unbeſtritten — neben Courbet, von dem ſchon die Rede war — François Daubigny (geb. 1817). Er trat ſchon Anfang der dreißiger Jahre auf, kam aber erſt Anfang der fünfziger Jahre zum vollen Gebrauch ſeiner Kraft. Die Bilder dieſer Zeit, der ländlichen Umgebung von Paris oder dem Departement der Iſère entnommen, geben mit überzeugender Wahrheit die erſte Friſche eines einfachen Natureindrucks, in ſchlichter flüſſiger Behandlung, die das Detail noch nicht ganz zurückdrängt. Auf ſtarke überraſchende Wirkungen iſt es keineswegs abgeſehen, ſondern auf den klaren Ausdruck der Stimmungen, welche die Landſchaft ſelber für ein empfängliches Auge mit ſich bringt; und zwar nur auf ſolche, die bei friedlichem Wetter von Tag zu Tag wiederkehren, ſei es thauige Morgenkühle oder ſtille milde Mittagsluft. Der Art ſind die Ernte von 1852 (in den Tuilerien), eine Anſicht von den Seineufern (im Muſeum von Nantes) und der Teich von Gylien von 1853 (im Schloß von St. Cloud). Raſch gelangte nun Daubigny zu der Freiheit der Behandlung, die ihn kennzeichnet und in ſeiner beſten Zeit ohne Manier das Scheinen eines anſpruchsloſen Naturganzen in Licht und Luft merkwürdig zu packen weiß. Auch in der Wahl ſeiner Motive iſt er nun noch naiv. Was er darſtellt iſt doch immer ein anmuthiges Stück von leis bewegtem Erdreich, vollem Laubwerk auf Wiesplätzen oder an klaren ſpiegelnden Bächen mit einem hellgrauen duftigen Wolkenſpiel, das im Norden an linden Tagen ſo häufig iſt. Oft ſcheint es ihm nur um das bloße Abbild einer ſolchen Landſchaft zu thun. Aber er läßt das gedämpfte Sonnenlicht Fluß und Raſen ſtreifen, den lauen Frühlingswind durch die Bäume wehen, tränkt Form und Farbe mit dem zarten Duft der Atmoſphäre und theilt ſo dem Beſchauer gleichſam die eigene Empfindung der Natur mit, wie ihr am heißen Mittag, am ſtillen Abend zu Muthe iſt. So iſt z. B. die volle Helligkeit des Tages in einheitlichem Ton bei doch kräftiger Lokalfarbe über „die Schleuſe in dem Thal von Optevoz" (1855, im Luxembourg) ausgegoſſen; ein Bild von höchſt anmuthiger friedlicher Stimmung, auch in den Schatten von wohlthuender Klarheit und Friſche. Der durchſchlagende Erfolg, den er dann im Salon von 1857 hatte, machte ihn zum Führer der

realiſtiſchen Schule. Von den Bildern jener Ausſtellung iſt „der Frühling“ im Luxembourg: nichts weiter als ein in die Tiefe ſich ausbreitendes noch grünes Kornfeld mit blühenden Apfelbäumen. Allein ſo treffend iſt der Boden in die Ferne abgetönt, das Grün im blaſſen Mittagslicht ſo weich und ſchimmernd und friſch, daß der Blick tief hineingezogen wird und man ſich voll heiterer Gedanken darin ergehen möchte. Ein anderes Bild dagegen, eine Landſtraße mit Obſtbäumen und einer Lämmerherde nach Sonnenuntergang, war anſprechend durch die tiefe und kräftige Abendſtimmung. Daneben freilich fand ſich ein „Schlag von Pappeln“, der höchſtens durch ſeine Naturwahrheit anziehen konnte. Auch die Bilder von 1859, namentlich „die Ufer der Oiſe“ haben noch jenen harmloſen Reiz. Doch ſtreift ſchon die ſkizzenhafte Behandlung die äußerſte Grenze. Noch iſt ſie berechtigt, da ſie die Form der Dinge wenigſtens durch die feine Abſtufung der Töne anzeigt, wenn auch die Behandlung in breit aufgeſetzten, oft nur leicht hingeriebenen Tinten alles Detail in einförmige Maſſen zuſammenfaßt.

Neuerdings geht Daubigny in dieſer Weiſe noch weiter. Er hat nur noch eine entſchiedene Geſammtwirkung im Auge, die wie Ein voller ſtarker Ton in den Beſchauer einſchlagen ſoll. Nun ſucht er auch Stimmungen auf, die wenngleich in der Natur häufig doch in die Malerei bisher kaum Eingang gefunden, und wählt dazu nicht ſelten einen Naturausſchnitt, der vollkommen reizlos iſt und ſicher keinen Wandersmann zum Verweilen einladen würde. Eine Schafhürde auf ſcholligem Stoppelfeld bei einbrechender Nacht, ein elendes Dorf am abhängenden Rand eines ſchmutzigen Baches in ſpäter Dämmerung (beide 1861), ein Mondſchein durch düſtere Wolken auf öedes Haideland mit ein paar Hütten (1865); Landſchaften, die nur durch die Kraft des Tons, die Energie der Geſammtſtimmung wirken wollen, auch auf den zurücktretenden Beſchauer dieſe Wirkung nicht verfehlen, aber aus der Nähe geſehen nichts weiter ſind als eine unterſchiedsloſe Maſſe fett und breit hingeſetzter Pinſelſtriche. Mitunter kehrt der Maler zu einer freundlicheren Natur zurück, namentlich zu den grünen Ufern der Oiſe, wo ſich runde volle Bäume im ſtillen Waſſer ſpiegeln und über den ſaftigen Wieſen die Ruhe ſommerlicher Lüfte liegt. Solche Stimmungen, den Abglanz einer licht- und farbenvollen Natur, weiß er friſch wie immer mitzutheilen, wenn auch nun die Behandlung Form und Geſtalt der Dinge allzuſehr verſchwemmt. —

Keiner der Uebrigen kommt Daubigny gleich. Charles Leroux (geb. gegen 1808), der ungefähr gleichzeitig mit ihm auftrat, gibt mit rauhem

Vortrag die nackte Naturwahrheit, meiſtens die unerquickliche Gegend öder Haiden- und Dünenſtriche. — Charles Buſſon dagegen, der ebenfalls die ausgedehnte Haidenfläche gern zum Vorwurf nimmt, weiß durch den einfachen Zug ihrer Linien ſowie durch das Spiel ſchöner Beleuchtungen eine poetiſche Wirkung zu erreichen. Bisweilen malt er ein bloßes Stimmungsbild, Nebel, die bei untergehender Sonne über eine ſumpfige Wieſe aufſteigen; doch ſchildert er auch reichere an ſich ſchon freundliche Landſchaften. — Kräftig im Kolorit und recht lebendig in den Lichtwirkungen ſind die Bilder — z. B. Sommerabend an der Seine — von Léon Villeveille (1826—1863). Adolphe Appian ſucht Tiefe der Stimmung mit ſtarkem Licht zu verbinden und mit fettem paſtoſen Vortrag überraſchende Effekte zu erreichen. — Eugène Lavieille hält ſich namentlich an den Wald von Fontainebleau und die Umgebung von Barbiſon und ſieht gern die grüne Waldnatur in dem feinen Tone eines verſchleierten Lichtes. Doch malt er ſie auch in der ſchwermüthigen Hülle dichter Winternebel und alt gelagerten Schnees. — Emile Lambinet (geb. 1808) verſteht ſich beſonders auf das leuchtende Grün ſaftiger Sommerlandſchaften, die er wol auch in Holland, in der Umgegend von Delft aufſucht; mit kecker entſchiedener Farbe trifft er das in den geſchloſſenen Wald einfallende Licht. — Umgekehrt ſchildert Francis Blin (1827—1866) die weiten Horizonte grüner ſumpfiger Ebenen und Moorlande mit dem leiſen Wechſel ihrer Erdbildung, ohne alle Staffage, in kaltem Morgenlicht oder in der fahlen Helle nach dem Sturm, immer das Bild öder Einſamkeit; oder einen ausgefahrenen Landweg mit Waſſertümpeln nach dem Gewitter. Doch hat er ſich in jüngſter Zeit zu einer anmuthigeren Natur bekehrt, und zum Ausdruck heimlich friedlicher Stimmungen. So in der „alten Mühle zu Guildo" am gewundenen Bach im grünen Walde, und in dem „Sommerabend in Sologne" am mit Schilf und Buſchwerk umwachſenen Teich. — Hector Hanoteau ſtellt wol gern ein mannigfaltigeres Ganzes dar, begnügt ſich aber mit ferner markiger Behandlung die Natur genau ſo wiederzugeben wie ſie ihm vor Augen ſteht, ohne in ihre feineren Stimmungen einzudringen. — Henri Harpignies legt auf den körperhaften Schein der Dinge und auf die Lokalfarbe den Nachdruck und erreicht dergeſtalt energiſche Wirkungen, läßt es aber am Duft der Atmoſphäre fehlen. Er entnimmt mitunter ſeine Vorwürfe der römiſchen Kampagna, breitet aber auch darüber den grauen ſchweren Himmel des Nordens aus und iſt doch für dieſe Natur in der Zeichnung allzu flüchtig. — Dagegen taucht Georges

Caſtan (ein geborener Genfer) ſeine Landſchaften in eine warme durchſichtige Lichtfülle ein, ſo daß ſie oft in allzu eintönigem Glanze ſchimmern. Henri Nazon geht noch weiter in ſtarken zur Gluth geſteigerten Lichtwirkungen und wird in dieſem Uebermaß manierirt, auch durch die Behandlung, welche mit leicht nebeneinder geſetzten Tönen die Leinwand kaum bedeckt. Bisweilen miſcht er noch ein phantaſtiſches Element ein, indem er z. B. kahle zerſauſte Bäume — wie eine Anzahl Beſenreiſer — von einem gelbleuchtenden Himmel abhebt. — So ſucht auch Antoine Chintreuil durch ungewöhnliche Effekte oder durch das Spiel des Lichts auf dem dürftigſten Fleck Erde zu überraſchen. Bald ſchildert er eine Morgendämmerung über einer unwirthlichen Landſchaft, durch deren verwetterte Bäume der austobende Sturm noch brauſt, bald ein Stück Wieſe mit Gebüſch im ärgſten Hagelſchauer; bald Sonnenlicht auf einem Kartoffelfeld, bald die Frühſonne, die den Thau von den Grashalmen zehrt. — Amédée Baudit endlich und Hector Allemand wählen bisweilen reichere Anſichten, legen aber gleichfalls allen Werth auf das Ertappen einer augenblicklichen Stimmung. — Mit allen dieſen iſt indeſſen die Gruppe noch nicht erſchöpft; ich nenne noch Alex. Barbier (1789—1864), Charles Bavoux, Léon Flahaut, Paul Colin und von jungen Talenten der letzten Jahre Emmanuel Lanſyer und Camille Guigou.

Eine kleinere Anzahl folgt derſelben naturaliſtiſchen Anſchauung, bemüht ſich aber das Detail fleißiger und ſorgfältiger durchzubilden; doch überragen ſie deßhalb keineswegs jene anderen an maleriſcher Wirkung noch an Treue des Geſammteindrucks. Unter dieſen war Einer der Tüchtigſten Eugène Desjobert (1817—1863), der Beſtimmtheit der Form in der Erdbildung und Vegetation mit der elementaren Stimmung bis zu einem gewiſſen Grade zu vereinigen wußte. Dabei ſuchte er eine ſolche Natur auf, die noch einen gewiſſen Reiz hat, namentlich die fetten Triften der Normandie. Zu ſeinen beſten Bildern gehört das im Luxembourg, „die Landſchafter“ (1861): ein hochgewachſenes Waldesdickicht, worein in warmen Streifen und Lichtflecken die Sonne fällt, mit Staffage von Malern. Anziehend iſt auch ein Bild aus demſelben Jahre, das uns zwiſchen blühenden Apfelbäumen auf eine ſonnenbeſchienene in die Ferne ſich verlierende Wieſe blicken läßt. — Aehnlich geht Jules Duſſauſſay auf mehr gleichmäßige Durchbildung von Form und Farbe aus. Er erreicht dann und wann mit den einfachſten Motiven eine poetiſche Wirkung; ſo mit einem Sumpf mit Waſſerpflanzen in verhüllter Morgenſonne (1861), oder einem Dorf in Abendbeleuchtung

(1866). — Bemerkenswerth in dieſer Art iſt noch Edouard Cibot, der uns früher ſchon unter den Figurenmalern bei den „halben" Romantikern begegnet iſt, deſſen landſchaftliche Leiſtungen aber unbedingt erfreulicher ſind. — Karl Bodmer endlich, ein geborener Züricher, bekundet viel Geſchick in der Darſtellung des dichtgewachſenen Innenwaldes mit einbrechendem Sonnenlicht; nicht leicht thut es ihm in der Zeichnung der Baumſtämme und der Kenntniß der verſchiedenen Baumgattungen ein Anderer zuvor.

Doch genug und vielleicht ſchon zu viel. So intereſſant die Werke dieſer Maler für den Beſchauer ſind, da ſie die Natur gleichſam in einem neuen Lichte zeigen, ſo ermüdend iſt es ſie herzuzählen. Auch entzieht ſich ihre Eigenthümlichkeit der beſchreibenden Feder. Ihre Menge wächſt und wächſt, und wol keine Zeit hat ſo wie die jetzige binnen wenigen Jahren die Landſchafter ſchaarenweiſe entſtehen ſehen. Mit der Behendigkeit leichter Truppen haben ſie ſich über das Gebiet der modernen Malerei ausgebreitet und nun — wer könnte es läugnen? — ihre beſten Plätze eingenommen. Dieſe hat ſich auf allen Feldern des nur irgend darſtellbaren Lebens umgethan, Mythe und Wirklichkeit, Dichtung und Gedanken, Vergangenheit und Gegenwart in ihren Geſichtskreis genommen; andrerſeits alle Arten, die Welt in Form und Farbe zu ſehen, an ſich ſelber in einigen Jahrzehnten wieder durchgemacht. Schnell lebt die Zeit und hat die Kunſt in ihrem Fluge mitgezogen. An welches Ziel aber iſt ſchließlich die franzöſiſche Malerei angelangt? In der letzten Phaſe ihrer Entwickelung, das iſt unbeſtreitbar, hat ſie es nur in der Darſtellung des Land- und Bauernlebens ſowie der Landſchaft zu einiger Meiſterſchaft, zu einem künſtleriſcher Ergebniß gebracht. Ermüdet von dem Wettkampf der Kulturintereſſen, überſättigt von den gewürzten Gerichten einer verfeinerten Bildung und Geſittung, zerſetzt von dem Bruch des Menſchen mit der Vergangenheit, erſchöpft von der Arbeit zu dem neuen Weltbau Steine zu tragen — hat ſie ſich endlich in den Schooß der Natur geflüchtet. Wer wollte ſie deßhalb ſchelten, ſo lange die neue Zeit keine Ideale hat, die in Bildern ſich verkörpern?

Nichts mehr ſcheint ja jetzt der Kunſt zu bleiben als die Wahrheit der Natur in ihrem ungebrochenen Einklang und die Genialität der ſubjektiven Anſchauung, welche jene zu entdecken und mit ſicherer Hand zu

packen vermag. Offenbar, dieſe beiden ſtehen ſich nun faſt wie Feinde gegenüber, die wahre Vermittlung fehlt noch. Allein gerade in dem eng beſchränkten Kreiſe der Landſchaft treffen beide auf einen Moment glücklich zuſammen. In den beſten jener franzöſiſchen Werke durchdringt ſich der Naturſchein mit der ſubjektiven Phantaſie zu einer harmoniſchen und ſeelenvollen Stimmung, worin die Wirklichkeit farbig aufleuchtet und zugleich dem in ſich verſchloſſenen Gemüth des Menſchen die Zunge löſt. Wie? Wenn hier der erſte Laut des Einklangs ſich fände zwiſchen Welt und Individuum, den die Gegenwart tiefer und ernſter als irgend eine frühere Zeit zu verwirklichen trachtet? Wenn jene Landſchaft, die der letzte Nachhall einer nun austönenden Kunſtepoche zu ſein ſcheint, das erſte Vorzeichen wäre der beginnenden Verſöhnung? Die erſte Gewißheit, daß der Menſch nun in der Wirklichkeit ſeine ewige Heimath, ſeinen Himmel und ſeine Götter finden werde? Bisher hat die Landſchaft immer die Perioden der Malerei geſchloſſen. Sollte ſie in unſerer Zeit berufen ſein eine neue einzuleiten? Unmöglich wäre das nicht, da die Gegenwart in allen Dingen ſo ganz anders beginnt, als alle Vergangenheit. Wenig mehr hat die moderne Welt mit der Verſinnlichung überſinnlicher Ideen zu ſchaffen, und die moderne Kunſt will nichts ſein als der aus einem glücklichen Geiſte geläuterte Schein der Wirklichkeit. Das Moderne in dieſem Sinne hat ſein unendliches Recht, ein ebenſo großes, als je das Klaſſiſche und das Romantiſche hatte. Wäre aber dazu in Frankreich die Landſchaft der erſte kleine Anfang, ſo müßte ihm bald als neuer Gegenſtand der Kunſt folgen die veredelte Wirklichkeit des menſchlichen Daſeins — und hierzu allerdings ſind unter dem jetzigen Staatsweſen und der gegenwärtigen Geſittung wenig Ausſichten.

Namenregiſter.

Die vorgerückten Namen bezeichnen die franzöſiſchen Maler von 1789 bis auf die Gegenwart, die eingerückten die Künſtler anderer Epochen, Dichter, Hiſtoriker u. ſ. f.

Abel de Pujol 166, 172
About 577
Achard 772
Aiguier 772
Alaux 166, 431 f., 611
Aligny 765
Allemand 788
Allongé 768
Amaury-Duval 353, 380 f., 601
Anaſtaſi 782
André 772
Anſiaux 162, 174
Antigna 632 f.
Appert 662
Appian 787
Armand-Dumareſq 651
Aubert 606
Augier 566, 570, 574

Bacler d'Albe 729
Balleroi 763
Balzac 421, 569, 576
Balze, P. 340, 360, 476
Balze, R. 376
Barante 275
Barbier 203, 420
Barbier 788
Baron 664
Barrias 402, 681
Barrière 571
Batteux 24
Baudit 788
Baudouin 3
Baudry 595 f. 613
Bavoux 788
Beaume 152, 158
Bellangé 473
Bellel 768, 777
Bellet du Poiſal 288
Belly 710, 772
Bénouville, A. 767
Bénouville, L. 367, 399 f.
Béranger 693
Béranger 195, 466, 471
Berchère 777
Bergeret 152
Bernini 12
Berthon, R. 702
Berthon, R. 124
Bertin, E. 766
Bertin, J. V. 728
Bertrand 358
Beſſon 613, 665
Bézard 365
Biard 690 f.
Bida 711
Bidauld 728
Biennoury 365
Bin 401
Blanchard 772
Blin 787
Blondel 166, 171
Bodmer 789
Boguet 730
Bohn 689
Boilly 137
Boiſſelier 729
Bonheur, A. 761
Bonheur, R. 761
Bonington 267 f., 735 f.
Bonnat 638
Bonnefond 154, 539
Bonnegrâce 365
Bonvin 634
Borromini 12
Boucher 3 f. 13, 602, 726
Bouchot 434 f.
Bouguereau 367, 387, 400
Boulanger, Cl, 286
Boulanger, L. 239 f.
Boulanger, R. 681
Bourdon 6
Bourgeois 729
Brandon 604
Brascaſſat 756
Brémond 361
Breſt 777
Breton 642 ff.
Briguiboul 604
Brillouin 663
Brion 702
Briſſet 365
Brizeux 699
Browne 711
Bruandet 726
Brune 278, 611
Buſſon 787
Buttura 767
Byron 232, 720

Cabane 360
Cabanel 367, 598 f.
Cabat 743
Cambon 604
Caminade 171, 426
Caraud 661
Caſtan 788
Cazes 360
Chabal-Duſſurgey 713
Chacaton 777
Challe 4
Champfleury 577, 628
Champmartin 285, 383
Chaplin 387, 613
Chardin 8
Charlet 469 f.
Charpentier 652
Chaſſériau 285, 361, 737 f.
Chateaubriand 94, 189 f. 346, 720
Chavet 674
Chazal 358
Chenavard 371 f.
Chénier 66, 68
Chevignard 663
Chintreuil 788
Cibot 278, 789
Clément 603
Clère 707
Cogniet 424, 429, 449 ff.
Coignard 760
Coignet 764
Colin 788
Colſon 124
Comairas 361
Compte-Calix 665
Comte 282, 658 f.

Coningk 604
Conſtable 737 f.
Cornu 360, 381
Corot 750, 778 ff.
Coubertin 604
Couder, Alex. 713
Couder Aug. 166, 176 f., 429 f.
Courbet 620 ff., 684, 785
Courdouan 753
Court 383, 388, 426, 432
Couſin 414
Couture 357, 589 f.
Couturier 762
Couverchel 652
Coypel, A. 5 f., 12 f.
Coypel, N. 5
Crauk 662
Curzon 605

Dante 231
Dargelas 694
Danban 662
Daubigny 785 f.
Daumier 693
Daupbin 365
Dauzats 777
David 53 ff.
Debacq 278
Debay 164
Debon 435
Debret 124
Debucourt 137
Decaiſne 278
Decamps 235, 255 ff., 750, 774
Dehodencq 706
Dejonghe 696 f.
Dejuinne 171, 348
De Laberge 742
Delaborde 365
Delacroix, A. 702
Delacroix, E. 201 ff. 429
Delaroche 81, 410, 429, 475 ff.
Delavigne 195, 415, 510
Delorme 164, 171
Demarne 731
Dervaux 630
Deschamps, A. 233
Deschamps, E. 233
Desgoffe, A. 765
Desgoffe, Bl. 714
Deshays 5
Desjobert 788
Desportes 713
Destouches 152, 157 f.
Dévéria, A. 348, 365
Dévéria, E. 282 f. 424
Devilly 652
Diaz 272 ff. 750
Diderot 7, 10 f., 19
Didier 761
Doré 687
Doyen 4, 54
de Dreux 762
Drolling, Martin 137
Drolling, Mich. 166 f., 171, 425
Drouais 90, 130
Dubaſty 663
Dubois 401
Dubufe, Cl. M. 383, 389
Dubufe, E. 365, 383 f., 390
Ducis 124, 162
Dumas, Michel 361
Dumas, Sohn 565, 571
Dunouy 729
Dupont 639
Dupré 745 f.
Dupuis 604
Duran 630
Durand-Brager 753
Durupt 278
Duſſauſſay 788
Duval le Camus, J. 664
Duval le Camus, P. 160
Duveau 700
Duverger 693

Ehrmann 602

Fabre 123
Faivre 713
Faivre-Duffer 387, 604
Fantin la Tour 630
Faure 602
Fauvelet 674
Féron 435
Feydeau 577
Feyen 603, 694
Feyen-Perrin 403
Fichel 874
Flahaut 788
Flandin 777
Flandrin, H. 331 ff., 380, 587, 599
Flandrin, P. 340, 766
Flaubert 577, 628
Flers 742
Fleury 767
Forbin 148
Foreſtier 171
Fortin 699
Foulongne 681
Fragonard, A. 166 f.
Fragonard, J. 3, 7, 602
Frère, E. 693
Frère, Th. 710
Français 750, 781 f.
Froment 603
Fromentin 708 f., 777
Gaillot 171
Galimard 361
Garnerey 752
Gaſſies 166, 171
Gautherot 124
Gautier 630
Gavarni 692
Gendron 367, 605
Génod 154
Gérard 69, 96 ff.
Géricault 178 ff., 477, 618
Gérôme 676 ff.
Ghiquier 713
Giakomotti 358, 367, 600
Gide 694
Gigoux 286 f.
Girardet, E. 702
Girardet, K. 772
Girard, Ch. 714
Giraud, E. 665, 706
Girodet 91 ff.
Giroux 772
Glaize, A. 368, 403 f.
Glaize, L. 360
Gleyre 345, 393 ff.
Goſſe 166, 171, 425
Grandville 692
Granet 145 f.
Grenier 152, 158
Greuze 7 f., 18, 102, 156
Grobon 155, 733
Gros 169 ff., 187
Grosclaude 630
Gudin 751
Guérin, Paulin 162
Guérin, Pierre 125 ff., 178
Guiaud 755
Guichard 361
Guignet 266
Guigou 788
Guillaumet 710
Guillemin 694, 702
Guillemot 171
Guizot 412, 417

Haffner 703
Hagedorn 24
Hamman 660
Hamon 682 f.
Hanoteau 787
Harpignies 787
Haudebourt-Lescot 160
Hébert 541 ff.
Hédouin 613, 936
Heim 166 f., 425
Hennequin 124
Henner 387, 601 f.
Herbelin 387
Héreau 762
Herſent, 163, 174 f., 383

Heſſe, Alex. 283 f.
Heſſe, Aug. 365
Hillemacher 661
Hoguet 752
Holfeld 696
Hoſtein 772
Huet 741
Hugo, V. 196, 227 f., 230, 554
Huguet 777

Jacomin 155
Jacquand 155
Jacque 760
Jadin 762
Jalabert 356, 367 f., 606
Jaunot 373
Janet-Lange 652
Jeanron 701
Imer 777
Ingres 294, 303 ff., 524, 587
Jobbé-Duval 368, 381
Johannot, A. 425, 435 f.
Johannot, T. 435 f.
Jolivard 733
Jollivet 278
Jourdan 600
Jouvenet 13
Joyant 755
Iſabey, E. 271 f., 421, 738, 752
Iſabey, J. B. 104
Iſambert 681
Jundt 704

Kant 25
Kinſon 104

Labouchère 662
Lacordaire 346
Lacroix 768
Laemlein 405
Lafon 288
Lafond 361
La Grenée 3, 4
Lamartine 226, 229, 554, 720
Lambert 762
Lambinet 787
Lambron 688
Lamennais 346
Lami 474
Lamothe 340
Lancrenon 162
Lancret 726
Landelle 367, 389, 606
Landon 124
Lanfant 694
Langlois 164
Lanoue 782
Lanſyer 788
Lantara 8, 726
Lapierre 772
Lapito 768
Larivière 426, 431
Latour 102
Laugée 636
Laurens 777
Lavieille 787
Lazerges 365
Lebarbier 76
Lebrun 66
Lecointe 768
Lefebvre, A. 604
Lefebvre, J. 603
Leſèvre, Ch. 401
Leſèvre, R. 104
Legros 630
Lehmann, H. 360, 374 f., 611
Lehmann, R. 540
Leleux, Ad. 699
Leleux, Arm. 694
Leloir 405
Lemaître 229
Leman 661
Lemercier 72
Lemoyne 6, 12
Lemud 686
Lenepveu 367, 401
Lépaulle 365, 383
Le Poittevin 695
Le Prince 756
Leroux, Ch. 786
Leroux, E. 700
Leroux, H. 681
Leſſing 24 f.
Leſorre 159
Lethière 76
Lévy, E. 601
Lévy, L. 604
Lobrichon 694
Lordon 171
Loubon 701
Luminais 700

Magy 710
Maiſiat 713
Marchal 703
Maréchal 365
Marilhat 773 ff.
van Marke 760
Maſſon 604
Maſure 753
Matout 402
Mauzaiſſe 166 f., 171
Mayer, C. 131
Mayer, L. 753
Mazerolles 401, 613
Meiſſonnier, Ch. 665
Meiſſonnier, E. 666 ff.
Melin 762
Ménageo 77
Menjaud 152
Mérimée 191, 276
Merle 615, 695
Meynier 124, 166
Michallon 730
Michaud 275
Mignard 6, 13
Miguet 417
Millet 640 f.
Mirbel 387
Monginot 713
Monſiau 152
Monvoiſin 277
Moreau 401, 607 f.
Morel-Fatio 753
Morin 26
Mottez 354
Mouchot 710
Moulignon 710
Moyſe 662
Mozin 752
Mulard 124
Müller, Ch. L. 392 f.
Müller, K. 377, 541
de Muſſet 228
van Muyden 707

Nanteuil 685
Natoire 4
Nazon 788
Neuville 652
Nodier 75
Noel 753
Norblin 365

O'Connell 386
Odier 435
Omer Charlet 354
Orſel 349 f.
Ouvrié 755

Pagneſt 383
Palizzi 760
Papety 397 f.
Paſini 710
Pater 8, 602, 726
Patrois 707
Peuguilly l'Haridon 685
Pequignot 730
Pérignon A. 383
Pérignon, A. N. 152
Périn 349, 352
Perrachon 713
Petit 713
Peyron 76
Pezous 654
Philippoteaux 473
Pichon 360, 381
Picot 163, 345

Picou 680
Pierre 5
Pignerolle 541
Pils 368, 647 f.
Plaſſan 674
Pollet 387
Pommayrac 387
Poncet 604
Ponſard 300 f., 570
Poterlet 278
Pouſſin 701
Prieur 768
Protais 652 f.
Proudhon 627
Prud'hon 75, 91, 129 ff.
Puyroche-Wagner 713
Puvis de Chavannes 613 f.

Rachel 199
Raffet 468 f.
Ranvier 768
Raverat 365
Ravignan 346
Redouté 712
Regnault 55, 77 f.
Reignier 713
Rémond 764
Renoux 755
Révoil 150 f.
Reſtout 5
Regnaud 707
Ribot 637
Ricard 385 f.
Richard 150
Rieſener 286
Rigaud 101
Rioult 163
Rivoulon 474
Robert, A. 754
Robert, H. 726
Robert, L. 410, 515 ff.
Robert-Fleury, R. 279 ff.
Robert-Fleury, T. 615
Robie 713
Rodakowski 386
Roehn, Ad. 159
Roehn, Alph. 664
Roger, Ad. 349, 352
Roger, E. 377, 435
Roller 383
Ronot 635
Roqueplan 269 ff., 421, 738
Ronbaud 474
Rouget 169
Rouſſeau, J. J. 720
Rouſſeau, Ph. 712
Rouſſeau, Th. 745 ff.
Roux 663
Roybet 639
Rudder 365
Ruiperez 674

Sain 695, 702
Saint-Albin 713
Saint-Evre 277
Saint-Germain 701
Saint-Jean 712
Saint-Pierre, B. de 720
Sainte-Beuve 233, 414
Salles 707
Salmon 630
Saltzmann 768
Sand, G. 422, 569 f. 639, 721
Sardou 571 f.
Sarrazin de Belmont 729
Scheffer, Ary 234, 240 ff., 426
Scheffer, Henry 438 f.
Schléſinger 388, 665
Schnetz 424 f., 535 f.
Schopin 359, 389 f.
Schuler 704
Schutzenberger 603, 704
Scott, W. 232, 275
Scribe 415, 466
Sebron 755
Sellier 603
Serrur 278
Servin 762
Shakeſpeare 231
Sieurac 358
Sigalon 236 f.
Signol 364
Soyer 702
Steinheil 696
Steuben 421, 432 ff.
Stevens 696 f.
Subleyras 7
Suvée 76
Swebach-Deſfontaines 138

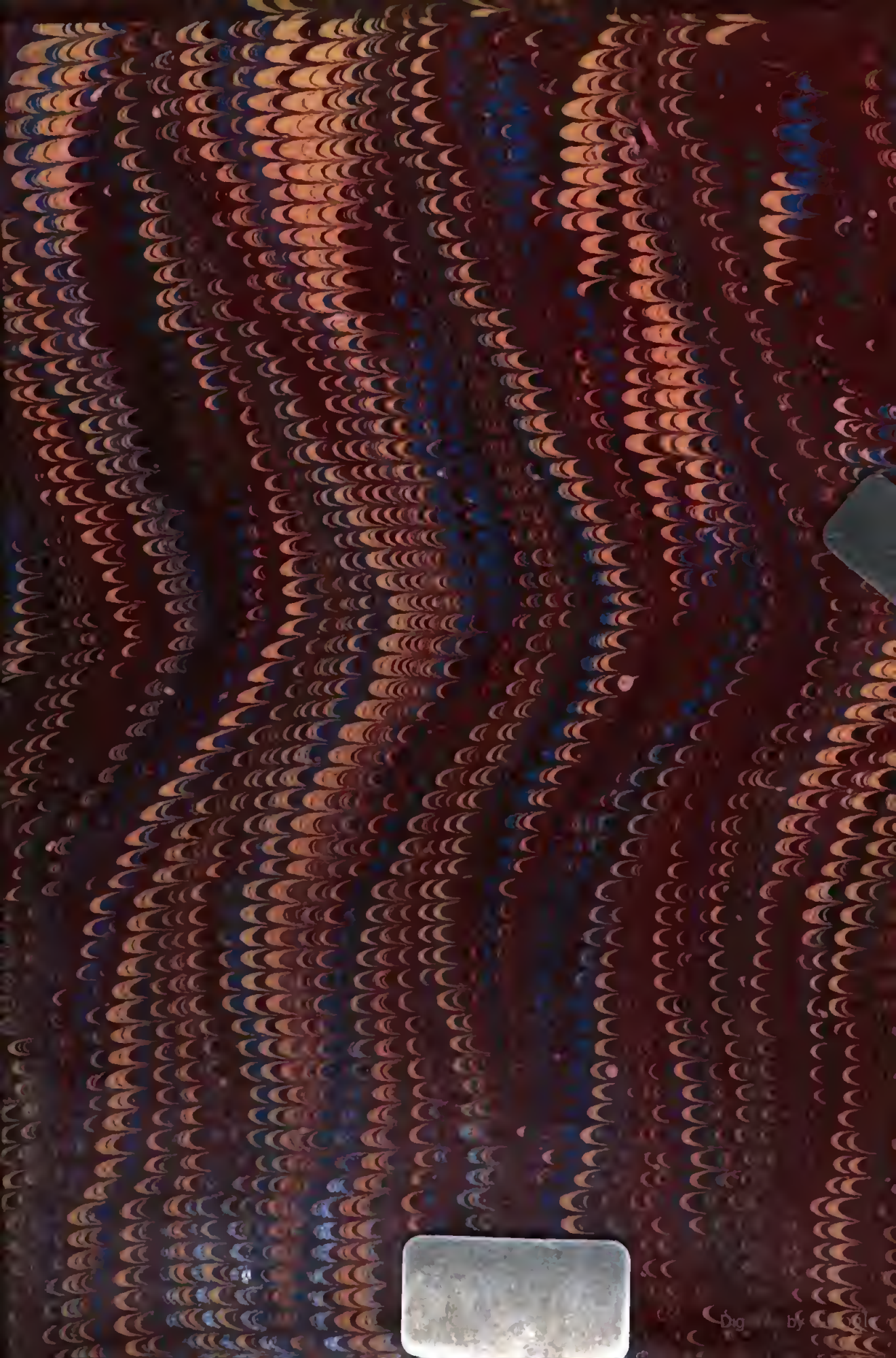
Taillaſſon 76
Talma 65
Tanneur 752
Taſſaert 634
Taunay 138
Thévénin 124
Thiers 418
Thierry 275, 417, 510
Thuillier 767
Timbal 364
Tiſſot 665
Toulmouche 681, 696 f.
Tournemine 777
Trayer 635, 693
Trézel 163
Troyon 757 ff.
Turpin de Criſſé 729
Tyr 352

Ulmann 604

Valenciennes 727 f.
Valério 707
Vanloo, C. 3
Vermay 152
Vernet, C. 72, 137 f.
Vernet, H. 188, 359, 410, 424 ff.
Vernet, J. 8, 726
Vetter 662
Veyraſſat 762
Vibert 602
Vidal 388
Vien 53 f.
Vigée-Lebrun 102
Vigneron 159
de Vigny 232, 415, 482, 511
Villemain 414
Villeveille 787
Vincent 55, 78 f.
Vinchon 166, 172, 431
Viollet-Leduc 767
Vitet 276
Voillemot 665
Vollon 630 f.

Watelet 732 f.
Watteau 15, 726
Wattier 613, 665
Winkelmann 24 f.
Winterhalter 384, 390 f. 426
Worms 707

Yan'Dargent 686

Zamacois 674
Ziégler 359, 361 f. 496
Ziem 753
Zo 706
Zuber-Buhler 695

Druck von E. Grumbach in Leipzig.